Angel Valbuena Prat

Historia de la Literatura Española

*

Editorial Gustavo Gili, S.A.

GLENDALE COMMUNITY COLLEGE LIBRARY
3 2324 0114919 $

S. Harney

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

I

ÁNGEL VALBUENA PRAT
Catedrático de Literatura

HISTORIA
DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA

SEXTA EDICION

TOMO I

EDITORIAL GUSTAVO GILI S. A.
BARCELONA · C. ENRIQUE GRANADOS, 45 · MCMLX

DISCARD
GLENDALE COLLEGE LIBRARY
GLENDALE, CALIF.

V139h
1964
V.1

N.º R.º 5035/45

Depósito Legal. B. 12222-1960

© *Editorial Gustavo Gili, S. A.*

ARTES GRÁFICAS GRIJELMO, S. A. - URIBITARTE, 4 - BILBAO
Reproducción offset - GRAFOS, S. A. - Paseo Carlos I, 157 - Barcelona

93

A don Antonio Rubió y Lluch

y

don Ramón Menéndez Pidal,

mis maestros.

A todos mis alumnos que han seguido mis cursos universitarios regulares en La Laguna (Canarias), Río Piedras (Puerto Rico), Cambridge, Barcelona y Murcia; y los cursillos y conferencias en Jaca, Oxford y Liverpool.

EL AUTOR.

La edición ilustrada consta de 149 láminas, reproduciendo documentos seleccionados por Juan C. Laporta.

I. ÉPOCA MEDIEVAL

CAPÍTULO PRIMERO

Los orígenes del castellano

Elementos de la lengua castellana. — La cultura mozárabe. — El latín medieval en España. — La historia de Castilla y la formación de su lengua. — El leonés y el aragonés. — Los glosarios. — Los diplomas. La lengua castellana hasta el siglo XIII.

Elementos de la lengua castellana

La lengua castellana «de que al presente usa España» era considerada por el P. Mariana, a fines del siglo XVI, como «compuesta de una avenida de muchas lenguas». Esta frase se refería a la serie de elementos que, indudablemente, componen nuestro idioma, y que pueden explicarse por las invasiones de pueblos diversos en la Península Ibérica. Pero Mariana, como antes Nebrija y Valdés, sabía bien que el núcleo esencial de formación del castellano lo constituía el latín. Éste, el vulgar, hablado en Hispania, con la dominación de Roma, poseía ya algunas características especiales. En la Edad de Oro de las letras romanas, algún testimonio clásico nos revela que en Hispania se pronunciaba el latín con marcado acento dialectal. De otra parte, al lado de fenómenos comunes al latín vulgar de todas las provincias del Imperio, revelados en inscripciones españolas, ocurrían algunos claramente diferenciales [1]). El latín de España debió de retener arcaísmos que ya no eran usuales

[1]) Véase A. Carnoy, *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions. Etude phonétique*, Bruselas, 1906. — Hübner, *Corpus inscriptionum*, en «Carmina latina epigraphica», Leipzig, 1895-97, y *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, t. II.

en las otras provincias romanas [1]). Así debió de existir la forma *cŏva* en el latín español — clásico *căva* — que explica las formas *cueva* y *cova*, del castellano, y gallego y catalán, respectivamente. Del nombre que, según refiere Plinio, se daba en Hispania a las paredes: *formaceos*, deriva *hormazo*. También es muy probable que del uso especial de *autumare* en el derecho iberorromano derive el español *tomar*, forma inusitada entre sus similares romances. En la época visigótica estos casos diferenciales se aumentaron. En las *Etimologías* de San Isidoro se nos dice que el establo de bueyes se llamaba *bostar*, nombre que aun se conserva en la misma forma en castellano (en portugués, *bostal)*, y una clase de lechuga cuyo revés recordaba la forma de una sierra, se denominaba *serralia* (castellano *cerraja*, catalán *serralla*, portugués *serralha)*. Respecto a la influencia de las primitivas lenguas indígenas de España, es poco lo que puede asegurarse en este sentido, como *izquierda*, catalán *esquerra* (como el vasco *esquerr)*, *páramo*, atestiguado en una inscripción de la época de Adriano, *vega*, etc. Menéndez Pidal cree que puede ser debida a influencia ibérica la pérdida de la *f* inicial [2]). Hoy se tiende a considerar el vasco como clara secuela del ibérico. Ciertos sufijos de toponímicos *(aco, eco, aque)*, como en Meco, Lumpiaque, Jadraque, Barrueco, etcétera, tienen aspecto de origen ibéricovasco. También es ibérica la forma original de España; *Hispali*, latinizada en *Hispania*. Igualmente, el sufijo *berri* (nuevo), no sólo en tierras vascas, como Iriberri (villa nueva), sino en Alcubierre, Benabarre. A su vez *iri*, ciudad, dió la antigua Iria Flavia, en Galicia (hoy Padrón), y de Iliberi (Granada) salió *Elvira*, seguramente por «etimología popular» [3]). En cuanto a los lazos que existieran entre el vascuence

[1]) Véase, para los diversos puntos de este capítulo, la sugestiva y densa *Historia de la lengua española*, de RAFAEL LAPESA (Madrid-Buenos Aires, Editorial Escelicer, 1942).

[2]) MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de Gramática histórica española*, Madrid, 1925, y *Los orígenes del español*, 1926. — E. HÜBNER, *Documenta linguae ibericae*, Berlín, 1893. — J. SAROÏHANDY, *Vestiges de phonétique ibérienne en territoire roman* («Revista Internacional de Estudios Vascos», VII).

[3]) Véase sobre este punto del *ibérico*, en sí y en sus relaciones con el vasco, así como en general para este capítulo, la excelente *Iniciación al estudio de la historia de la lengua española*, 3.ª edición, 1939, de JAIME OLIVER ASÍN. Respecto a las etapas de *latinización* de la Península, Oliver llama, originalmente, a los siglos III y IV, «época de los mártires hispanocristianos». Entonces se generalizan nombres de santos, muchos en genitivo o vocativo, como *Santalle* (Oviedo), de Sanctae Eulaliae; *Santiuste*, de Sancti Justi; *Santelices*, de Sancti Felicis, etc. Sobre un punto en relación con los orígenes, véase R. ME-

y los otros idiomas prerromanos de la Península, el problema lingüístico se une a cuestiones de raza [1]).

De los pueblos germánicos quedan en castellano bastantes palabras, unas nombres propios — *Elvira*, *Gonçalvo*, *Ramiro* — y nombres de lugares, de motivos guerreros y de costumbres medievales. Algunos de estos nombres pasaron al castellano por medio del latín, como el germánico *burg* — castillo — , que por medio de la forma romana *burgus* pasa a nuestros *Burgos*, *Burguillos*, *Burguete*, etc. Ejemplos de palabras del mismo origen: *guerra*, *yelmo*, *espuela*, *arpa*, *gerifalte*, *guisar*, etc. Algunas palabras pasaron directamente a España de los visigodos de la conquista, como *triscar* y *tascar* [2]).

Desde la invasión musulmana (711), la lengua árabe ejerció una extraordinaria influencia en el castellano, dándonos nombres de toda clase de oficios y objetos. «Hallaréis — dice Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* — que para solas aquellas cosas que avemos tomado de los moros, no tenemos otros vocablos con que nombrarlas sino los arávigos que ellos mesmos con las mesmas cosas introduxeron. Y si quereis ir avisados, hallareis que un *al* que los moros tienen por artículo ... nosotros lo tenemos mezclado con algunos vocablos.» Antes nos había dicho «que dezimos antes *alhombra* que *tapete*, y tenemos por mejor vocablo *alcrevite* que *piedra-sufre*, y *azeite* que *olio*». Un número considerable de palabras deriva del árabe: *alcaide*, *alguacil*, *atalaya*, *alcantarilla*, *algarroba*, *albufera*, *alféizar*. En algún caso se ha conservado el nombre, pero se ha olvidado el significado, como al decir en Toledo «el puente de Alcántara», redundancia, pues en árabe *al-cántara* significa *el puente* [3]). Respecto a las lenguas romances de otros

NÉNDEZ PIDAL, *El sufijo «-en», su difusión en la onomástica hispana*, en «Emerita», 1941.

[1]) LAPESA, *Historia de la lengua española*. Véase el excelente capítulo dedicado a «Las lenguas prerromanas».

[2]) J. JUNGFER, *Über Personnamen in den Ortsnamen Spaniens und Portugal's*, Berlín, 1902; SACHS, *Die germanischen Ortsnamen in Spanien und Portugal* («Berliner Beitrage zur Romanischen Philologie», II); E. GAMILLSCHEG, *Historia lingüística de los visigodos* («Revista de Filología Española», 1932).

[3]) Consúltese: L. DE EGUÍLAZ, *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, Granada, 1886. — R. DOZY y W. EGELMANN, *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, Leyden, 1869. Véase el breve pero denso capítulo del libro antes citado de Oliver Asín: «La conquista musulmana y la lengua romance», especialmente interesante por proceder su autor de la escuela arabista, y el de Lapesa, y muy concretamente A. STEIGER, *Contribución a la fonética del hispanoárabe y de los arabismos en el iberorrománico*

pueblos de Europa, el francés y el italiano han ejercido un notable influjo en el castellano. La lengua francesa influyó en la Edad Media — siglos XIII y XIV — principalmente *(paje, jardín, chantre, chanzoneta, jaula)* y de nuevo en el siglo XVIII [1]). El italiano en la época del Renacimiento *(carroza, soneto, piano, centinela)*. Respecto a las lenguas nórdicas, el inglés, especialmente en los últimos años, ejerce una influencia muy marcada, sobre todo en términos de deporte.

La cultura mozárabe

La fecha de la invasión árabe (711) separa la cultura latina española de la primera Edad Media del resto de la Cristiandad. Una cantidad relativamente pequeña de invasores se encontraba al frente de la sociedad de habla latina, de la última época visigótica, políticamente del todo desorganizada. En uno de sus estudios, Julián Ribera hacía un cómputo de la conservación del elemento árabe a través de varias generaciones desde la conquista, llegando a la conclusión de que, pasadas varias de aquéllas, la sangre del dominador mezclada con la de la raza indígena había quedado reducida a una mínima cantidad. Indudablemente el idioma latino no podía perderse. A la opinión, bastante generalizada en el siglo XIX, de que en un siglo los cristianos sometidos a los musulmanes habían perdido completamente su lengua vernácula, hoy, por una serie de datos, sustituye la teoría del dialecto «mozárabe». Llamamos así a la lengua latina en estado de romanización que conservaron los cristianos sometidos al Islam en la época de la Reconquista. Sin duda gran cantidad de cristianos, desde el siglo VIII, aceptaron la religión del invasor y procuraron asimilarse su lengua y su cultura. Es curioso que, con todo, muchos de estos «muladíes» o renegados continuaban usando el habla «romí» (el latín). Al comienzo de la dominación islámica los mozárabes gozan de gran consideración y poseen extrema vitalidad. En pleno siglo IX el movimiento rebelde de Álvaro, cordobés, lleva a muchos de estos cristianos al entusiasmo del martirio. San Eulogio com-

y el siciliano, Madrid, 1932 (anejo XVII, de la «Rev. de Filología Española»); Asín Palacios, *Contribución a la toponimia árabe en España*, Madrid-Granada, 1940.

[1]) Consúltese: J. B. de Forest, *Old french borrowed words in the old Spanish of the twelfth and thirteenth centuries* («Romanic Review», 1916).

ponía en latín su *Documentum martyriale* (851) para excitar a las doncellas a la ofrenda de la vida en aras de la pureza de su fe. Y Álvaro se quejaba de los cristianos que olvidaban su lengua, y en cambio conocían los primores de las palabras árabes y su métrica. Antes del período de martirios motivados por el celo exagerado y de ataques al Islam de los mozárabes, se había celebrado un concilio en que se atacaba la herejía de los «acebaleos» — acéfalos —, que rompían con los principios de la obediencia católica. Después de la etapa sangrienta, y con motivo de otra posición inaceptable para los ortodoxos, el abad Samsón refuta al obispo de Málaga Hostegesi, llamándole «hostis Jesu», anticipándose a los juegos conceptuales, que tantas veces se han hecho en lengua eclesiástica [1]), y le echa en cara su olvido de las leyes de la concordancia latina. La mayoría de los mozárabes cultos eran bilingües, y la preponderancia del «romí» era manifiesta. Aljoxaní [2]) nos refiere varias anécdotas muy curiosas: «Said ben Soleimán estuvo juzgando en la mezquita... Marchóse a su casa. Ya estaba a punto de entrar en ella, cuando el padre de Násar el eunuco venía en busca del juez. *El no sabía hablar más que en romance*, y gritó desde lejos *en romance:* — Decidle al juez que se detenga, porque tengo que hablarle. — *Decidle en romance* (contestó el juez) que el juez está cargado y molestado de estar despachando negocios en la curia». El eunuco Násar era nada menos que privado de Abderrahmán II. En algún caso se refiere cómo podía una mujer, que no sabía más que romance, dirigirse al juez y ser comprendida, o se señala le benévola posición del Islam respecto a los mozárabes: «El canciller te saluda (dice un tal Yala a un juez) y le dice que a estos señores que hablan en romance ... no se les debe tratar con desdén». En una ocasión se habla de un candidato para juez que era «de parte de madre y padre de familia completamente latinada». En la sublevación de Omar ben Hafdún en la serranía de Ronda desempeñan un papel importante los mozárabes. Un historiador árabe refiere una anécdota a base de un comentario en romance que hace el caudillo respecto a la defensiva del califa.

[1]) Como el «o vos qui cum Jesu itis — ne eatis cum jesuitis» de la época barroca.

[2]) *Historia de los jueces de Córdoba*, por ALJOXANÍ, texto árabe y traducción española por Julián Ribera, Madrid, 1914. De esta obra proceden las anécdotas que citamos entre comillas a continuación.

Después de la insurrección de Omar, el estado de los mozárabes es violento e insostenible, asimilándose cada vez más el espíritu y lengua de la raza dominadora. Hasta se traducen al árabe textos de derecho canónico, y en esa lengua se exponen las Sagradas Escrituras. ¿Qué opinar de estos hechos de la mitad del siglo XI? Baist cree en la pérdida completa del latín, pero Simonet y Menéndez Pidal ven una incorporación de la «erudición cristiana a la superior cultura árabe». Realmente, hay inscripciones y detalles de los historiadores demostrativos de la conservación del latín romanceado a fines del X y en el XI. En tiempo de Almanzor, la decadencia y emigración de los mozárabes llega a un grado extremo. Las victorias de Almanzor llevan una rápida aureola de gloria a la historia del Islam en España — llegada a Santiago en 997, muerte del caudillo musulmán en 1002 —. Más adelante, la intolerancia de los almorávides pone en situación difícil a los mozárabes. En el primer tercio del XII, éstos ofrecen su ayuda a Alfonso el Batallador en su plan de amplia reconquista, para lo cual realiza su expuesta llegada hasta las costas de la provincia de Granada, aunque sin el éxito esperado. En castigo comienzan las deportaciones de mozárabes al África. La situación sigue igual o peor con los almohades — desde 1146 —, llegándose al exterminio en algunos casos, como el de Granada en 1164. Sin embargo, aun hay datos que demuestran la conservación de la «aljamía romí», y en pleno XII el *Cancionero* de Ben Cuzmán (que vive hasta 1157) tiene sus «zéjeles» llenos de palabras y frases romances.

El dialecto mozárabe permite señalar una gran zona de idéntico lenguaje en la Península Ibérica, en la que el castellano será después un hecho diferencial. Algún caso de coincidencia de aquél con éste, es aislada, por ejemplo la diptongación de la *e* abierta en *xierra* en el mozárabe valenciano, a diferencia del catalán-valenciano *serra*, sin diptongar, y análogamente al castellano *sierra*.

Generalmente los rasgos del mozárabe se parecen más a las otras lenguas y dialectos hispánicos que al castellano. Así el grupo romance *cl*, que da en castellano *j*, en mozárabe produce el sonido de *ll*, como en gallego-portugués, catalán y leonés-aragonés. El grupo *ct* en vez de producir *ch* como en castellano, conserva la *t*, como en gallego, catalán y aragonés. Igualmente, y como en estas lenguas, el grupo inicial *pl* se conserva, en vez

de palatalizar en *ll*, como en castellano. En cambio palatalizaba la *l* inicial como en aragonés y catalán. Hay también casos del mozárabe de conservación de la *j* o *g* (ante *e* o *i)* latinas (como en aragonés, catalán y portugués), al lado de su pérdida en castellano.

Véanse en el siguiente cuadro algunos ejemplos:

	Mozárabe	Aragonés	Catalán	Gallego-portugués	Castellano
cl	uello	uello	ull	olho	oio/ojo
	conelyo	conello	cunill (conill)	coelho	conejo
ct	nohte	nueite	nit	noite	noche
	lahte (atestiguada por la forma derivada *lahtaira*-lechera para designar la *cuajaleche)*	leit	llet	leite	leche
pl	plantain (del latín *plantaginem)*	plantaina	plantatge	chantagem	llantén
l	yengua	llengua	llingua (llengua)		lengua
j o *g*	jenair	jenero	janer (gener)	janeiro	enero [1])

El latín medieval en España

El empleo del latín literario como expresión artística en la época visigótica, mozárabe y cristiana de la Reconquista es algo aparte de los orígenes del lenguaje vulgar. Ahora nos corresponde referirnos al empleo del latín en cuanto puede relacionarse con los orígenes de las lenguas españolas. En efecto, puede notarse en la época que abarca las centurias x y xi una manifestación de

[1]) Sobre la cultura mozárabe consúltese: Francisco Javier Simonet, *Estudios históricos y filológicos sobre la literatura hispano mozárabe* («Revista de la Universidad de Madrid», 1873); Id., *Glosario de las voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*, Madrid, 1889; Menéndez Pidal, *Orígenes del español* («España mozárabe», págs. 434 y ss.).

La expansión de la lengua romance aun entre los árabes de nuestra península era un hecho conocido en la Edad Media. Así, en el poema de *Mio Cid*, aparece «un moro latinado» (v. 2667) que entiende lo que dicen en romance los infantes de Carrión, acerca de Abengalbón («bien ge lo entendió») y notifica a éste los malévolos intentos de los yernos del Cid.

Para la parte especialmente histórica de este apartado, véanse también: Dozy, *Recherche sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le Moyen-Age*, Leyden, 1849; F. J. Simonet, *Historia de los mozárabes de España, deducida de los escritores cristianos y árabes*, Madrid, 1897-1903 («Memorias de la Academia de la Historia», t. xiii)

fenómenos lingüísticos de tipo romance en el uso de la lengua latina. A diferencia de lo ocurrido en Francia, según analiza M. Pirson, donde a las formas caóticas de descomposición del latín empleadas en los comienzos de la Edad Media sigue un esfuerzo erudito, de la baja latinidad culta, que permite reproducir con bastante exactitud la corrección arcaica, en varios lugares de España los vulgarismos continúan [1]).

El latín de la época carolingia consigue alisarse y hacerse relativamente puro, mientras que el correspondiente al reino de León manifiesta una gran variedad de fenómenos de derivación románica, mayor que la del tiempo de la dinastía merovingia en Francia. Junto al latín que quería ser culto que se empleaba en España, para los poemas latinos, como los de la escuela de Ripoll en Cataluña, o para la apologética o la historia, y junto a la lengua hablada romance, existía un latín degenerado que intentaba escribirse a la manera de esta lengua, pero que permitía se deslizasen formas típicas del habla romance como la sonorización de las consonantes sordas, la pérdida de *n* ante *s* (*preses* por *presens*, por ejemplo) o la reducción de *au* a *o*. Este latín vulgar se nos conserva en documentos notariales, principalmente del reino de León y en algún otro caso ejemplar, como las *Glosas Silenses*. Igualmente en la Andalucía mozárabe convivían un latín sólo entendido por las personas ilustradas, que para las gentes indoctas era *latinum obscurum*, y otro vulgar, romanceado.

Indudablemente en la España de la Reconquista hubo un intento de restauración culta, especialmente en el siglo XII, atestiguado por ejemplos, como en el caso del grupo *alt* que después de evolucionar en *aut*, en documentos de los siglos X y XI, vuelve a escribirse *alt* en la centuria siguiente. Concretamente, en el Monasterio de Sahagún, el culto abad Bernardo, de la orden de Cluny, consigue a fines del siglo XI que desaparezcan casi por completo las formas vulgares.

Algunas partes de España pueden explicar las formas especiales de su latín vulgar por sus mismos orígenes. Así por ejemplo, en el norte de Aragón hubo en la época colonial romana una

[1]) Véase sobre el latín vulgar francés y el intento de «purificación» culta, tardía, el estudio de J. PIRSON, *Le latin des formules mérovingiennes et carolingiennes* (en «Romanische Forschungen», 1909). Véase la colección de documentos de Tardif, *Monuments historiques*, 1867.

influencia de elementos oscos (recuérdese el nombre Osca-Huesca), que explica la analogía de ciertos fenómenos lingüísticos con los de los dialectos del norte de Italia, como la reducción de *mb* a *m* y de *nd* a *n (amos* por *ambos; Pano* por *Pando).* En el país vasco se perciben fusiones de las raíces de la lengua vernácula con las leyes de la evolución románica, como en el caso de la diptongación de *Javier,* nombre derivado del vasco *exa-berri,* «casa nueva», en que la *e* abierta (por estar ante la vibrante *rr* — aun hoy la *e* de estas palabras es abierta —) diptonga en *ie* como en las palabras de origen latino.

En el latín vulgar de León, que es donde, ciñéndonos al tema del capítulo, podemos encontrar una cantera abundante, se notan casos de sonorización de consonantes sordas, como *accebi* por *accepi; gótiga* por *gótica; probia* por *propia;* pérdida de *g* intervocálica y del grupo *g* + yod: *reis* por *regis; reliosis* por *religiosis,* etc.

La historia de Castilla y la formación de su lengua

Unas consideraciones de orden histórico son precisas para situar el hecho de los orígenes del castellano. Al este del reino de Asturias se va desarrollando, desde el siglo IX, un condado al que en esta época se le da el nombre de *Castĕlla* (castillos), por su situación especial de fortificación contra los ataques de los moros. «Algunos señores — decía el P. Mariana explicando los orígenes del condado — poderosos en riquezas y vasallos, comenzaron a defender sus fronteras de los moros con esfuerzo, y con las armas, y de cada día ensanchar más su señorío. Llamábanse *condes* por permisión, a lo que se entiende, de los reyes de Oviedo.» Teniendo en cuenta las divisiones de España de la época romana, que habían continuado en el período visigótico, nos explicaremos el condado de Castilla como un «rincón» entre el extremo de la provincia Tarraconense, al lindar con Navarra, que comprendía la sede de Oca (Auca) próxima a Burgos, y la avanzada oriental de la Gallaecia, la Cantabria y las tierras al norte del Ebro y del Pisuerga. Amaya era la capital del diminuto condado, peñasco sobre el Pisuerga, avanzada de cristianos ante el posible ataque del Islam. Sandoval recogió en la Edad de Oro un adagio

antiguo, que había dejado un eco en el *Poema de Fernán-González*, del siglo XIII, y que se refería al condado incipiente y sus límites: «Harto era Castilla pequeño rincón — cuando Amaya era cabeza y Hitera el mojón» [1]). Hitera es Fitero, de la hoy provincia de Navarra. La segunda parte del refrán, en el poema aludido, es así: «Era de castellanos Montes d'Oca mojón». En tiempo de Alfonso III de Asturias se permite a los condes extenderse por el llano, agregándose a la pequeña *Castiella*, algo capital para el paisaje y el espíritu del núcleo naciente: Burgos, Ubierna. En general el reino de Asturias siguió con Castilla una política que hoy diríamos de «conllevancia», a diferencia del centralismo absorbente de la hegemonía leonesa, y que por eso desarrolló más el sentido independiente del condado [2]). En efecto, Ordoño II fija la corte en León y comienzan los rozamientos con Castilla. Con motivo de un movimiento rebelde, Ordoño citó a tres condes a orillas del Carrión y les hizo presos. La *Crónica Silense* no dice más, pero la de Sampiro (1000) añade que los mandó ejecutar. Mariana creía que esta deslealtad fué debida a que «malsines atizaban el fuego y avivaban el disgusto». Por otra parte, a los castellanos les exasperaba tener que ir a los tribunales de León para sus cuestiones de derecho. A diferencia del sentido conservador y arcaico del *Forum Judicum* (Fuero Juzgo) que regía en León, los castellanos preferían un sentido humano y actual que culminó en el *Fuero de los Albedríos*. Una vez, según tradición, los castellanos cogieron el viejo código visigótico y lo quemaron en la iglesia de Burgos. En relación con estos hechos se ideó un arbitraje, para lo cual se creó la institución de los Jueces de Castilla, que fueron recordados en una famosa comedia de Moreto, inspirada en otra de Lope.

De los jueces, Nunnius Rasoria (Nuño Rasura) y Flaynus Calvus (Laín Calvo) se hace mención en las crónicas del siglo XII. Pero el campeón de la Castilla independiente fué Fernán-Gon-

[1]) PRUDENCIA DE SANDOVAL, *Historia de los cinco obispos*, Pamplona, 1615. Lo cita también, en el XVIII, el P. Flórez en su *España Sagrada*, t. XXVI.

[2]) Antes de esto, el sentido reconquistador de Castilla se había hecho patente. Cardeña se pobló en 899, se llegó en el nordeste a las márgenes del Duero. A principios del siglo X, se pobló a Roa, Osma, Clunia, San Esteban de Gormaz y, pasando el Duero, a Aza. La toponimia nos revela la influencia de elementos vascos en estas repoblaciones. *Báscones*, *Bascuñana* (de *Vasconiana*), *Villabáscones*, *Bascuñuelos*, son ejemplos característicos, en la parte de Osma y Burgos.

zález, «a quien nuestras historias suben hasta las nubes por sus muchas hazañas y valor muy conocido». Aunque no sea aceptable literalmente la leyenda de la independencia absoluta, Fernán consiguió constituir un condado bastante autónomo del reino de León, estando a su vez en lucha con Navarra. En 946, dejaba bien firme el «mojón» del sur con la población de Sepúlveda, muriendo el año 70. Con las invasiones de Almanzor al fin de este siglo, Castilla, como la cristiandad española, ve mermar, transitoriamente, sus dominios. Pero de todas maneras es menor el influjo árabe en el condado que en León o Asturias. Hubo, claro está, modas en el vestir y colaboraciones musulmanas — Ben Hayyán nos describe a Sancho García sentado a lo moro y tocado de turbante, se citan nombres de nobles como Abolmondar Flainiz y Abolmondar Ovecuz [1]) —, pero no en un grado muy intenso. Cuando con Fernando I, hijo de Sancho el Mayor de Navarra, se unen por primera vez Castilla y León, la lengua era todavía insegura; junto al sonido privativo de *j (ž)* aun se resistía el de *ll (l̮)* común al mozárabe y leonés. Así se escribe «malluelo» en vez del típico castellano «majuelo».

Con la separación de León y Castilla, Alfonso VI coincide con un momento de plena europeización. Los monjes de Cluny quieren asimilarse el catolicismo español igualándolo con el del resto de la cristiandad, y dejan influencias grandes de la cultura de la Francia románica. En esta moda, en que Navarra lleva la avanzada, se sustituye la letra visigótica por la francesa, el misal mozárabe por el romano. Monjes cluniacenses ocupan las sillas episcopales de Segovia, de Sigüenza, de Osma; son personas cultas y abiertas a las nuevas corrientes de cultura, *viros honestos et litteratos*.

Alfonso VI reconquista a Toledo (1085) y el Cid se apodera de Valencia (1094), que después vuelve a perderse.

Respecto a la lengua de esta época se pueden distinguir claramente dos regiones del castellano: la del norte y la del sudoeste.

[1]) Igualmente es poco lo que de arte mozárabe nos ofrece Castilla. Consúltese: Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes*, 1919. Con todo, el sentido fronterizo de la primera veintena del x es indudable. En esta época se compone probablemente el primer cantar de gesta sobre los infantes de Salas o Lara, donde Almanzor desempeña un papel digno y visto con simpatía, y es un héroe de sangre islámica y cristiana — Mudarra Gonçálvez — el encargado de hacer justicia en el desenlace de la leyenda. Algún nombre de lugar atestigua esa influencia árabe, como Torre de Abolmondar o Torre de Abelazaba.

La del norte corresponde a la Cantabria, la antigua «Castilla la Vieja» — Amaya, la Bureba, la Montaña [1] —. Se caracterizaba por su arcaísmo. Conservaba el sufijo *eiro (luneiro)*, que en Burgos había ya evolucionado en *ero;* el artículo se asimilaba a la preposición *ennos (en los)*, *conna (con la);* la *j* romance *(ž)* se transcribía por *gg*, se conservaba la *u* final *(otru, altu)* y se perdía la *f (hayuela)*. Merecen mencionarse las sufijos *-ueco*, *-ieco (peñueco, cañarieca)*, y algún caso de diptongación ante yod: *cuejan* por *cojan*. La lengua del sudoeste está atestiguada en lugares como Clunia y Alfoz de Lara, denotando influencia riojana del monasterio de San Millán. Hubo relaciones entre este monasterio y el de Silos, cerca de Burgos. Santo Domingo fué de San Millán a Silos (1041). Esto explica que haya características semejantes en las *Glosas Emilianenses* y *Silenses*, de que nos ocuparemos en otro apartado. Ejemplos: la *ll* de *conceillo* en vez de *concejo*, la forma *muito* (por *mucho)*, el grupo *pl* en *aplecan (llegan)*, *clamando (llamando)*. Acaso pueda notarse algún «navarrismo». El tipo normal del «castellano» se encuentra en este tiempo en la parte de Burgos, Cardeña, Covarrubias, sobrias y fuertes de paisaje, de ingenio y constancia en el trabajo. En esta parte se daba la pérdida de la *f (haya, Errant* — en León *faya, Ferrant* —), el sonido de *j (ž)*, *fijo, muger* — la grafía *g* tenía este mismo valor fonético, a veces se escribía *gg* —, en vez de *ll* o *y; ch* en vez de *-it (mucho, derecho)*, *z* (θ) derivada del grupo latino *-scy-*, *azada haza* (frente a *axada, faxa* de otras partes); la no diptongación ante *yod*, *ojo*, *noche* (frente a *uello*, *nueite* del leonés); reducción de *-ielto* a *-illo* (que irradia de Burgos): *portillo*, antes *portiello;* diptongación normal de *o* abierta en *uó*, *ué*, en vez de *uá*, *ié*, etc. [2].

El leonés y el aragonés

Con el triunfo del castellano, las formas lingüísticas de sus regiones colindantes, que ofrecían una mayor semejanza con la

[1] Está atestiguada en documentos de Oña, Olivar de Campo, Santoña, Valpuesta, etc.

[2] Véanse todos estos aspectos del castellano primitivo en Menéndez Pidal, *Orígenes del español*. Textos, en «Documentos lingüísticos».

La escritura francesa sustituyó a la visigótica en 1080. Es la época del gran desarrollo de las gestas. Debido al cambio, en el siglo siguiente se pierde casi toda esta literatura que era ilegible ya para la mayoría.

lengua uniforme peninsular de la época visigótica y mozárabe, y que, por lo tanto — en ciertos fenómenos fonéticos — coinciden con el gallego y el catalán, quedan en la categoría de dialectos. Éstos son dos: el leonés y el aragonés [1]).

Leonés. — Hay que tener en cuenta que el reino de León comprendía desde el Pisuerga hasta Occidente (siglo XI), y que en toda esta extensa zona, a excepción de Galicia, se habló *leonés*. Con la hegemonía de Castilla, en la época literaria el uso se fué limitando, quedando en la actualidad bastante reducido, en comparación con su época de importancia histórica. Los textos literarios del leonés se dan en los siglos XIII y XIV [2]).

Vamos a indicar sus características fonéticas. La *ŏ* diptongó en la forma intermedia *uó* (anterior a la *ué* del castellano). Las falsas rimas en algunos de estos casos en *Elena y María (muerte* con *conorte)* se deben a falsas correcciones de copista (la pronunciación era *muorte)*. Lo mismo ocurrió, después, en el caso del *Poema de Alfonso XI (fuera* con *hora, buena* con *Cardona*, debiendo leerse *fuora, buona)*. Diptonga ante yod: *ueyo* y *uelo* (castellano *ojo), duecho* (de *dŏctu), ñueche* (castellano *noche)*. Se encuentran menos casos de diptongación de *ĕ* ante yod, pero puede citarse algún ejemplo de forma verbal como *tiengo, vienga, yex* (de *exit)*. Epéntesis de *i* en terminaciones: *setembrio, pracio (plazo), mudancia* — texto leonés del *Alixandre* —. Conservación de *ie* en el sufijo *-iello* y otros casos en que el castellano reduce a *i (portiella, riestra, amariellu* — castellano *portillo, ristra, amarillo* —). El diptongo *-ai* se encuentra en la forma intermedia *ei*

[1]) Véase el capítulo «Primitivos dialectos peninsulares. La expansión castellana», del libro de Lapesa.

[2]) Sobre el dialecto leonés consúltese: MENÉNDEZ PIDAL, *El dialecto leonés* (en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1906, págs. 128 y sigs. y 294 y sigs.); ERIK STAAF, *Étude sur l'ancien dialecte léonais*, Upsala, 1907 (estudia cien documentos leoneses de diversas partes, salvo Salamanca); JOSÉ DE LAMANO Y BENEITE, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, 1915 (en la parte antigua habla del Fuero de Salamanca; respecto al sayagués, volveremos a mencionar la obra); S. A. GARROTE, *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y tierra de Astorga*, Astorga, 1909; J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Estudios de philologia mirandesa*, Lisboa, 1900-1901; APOLINAR DE RATO Y HEVIA, *Vocabulario de las palabras y frases bables...*, Madrid, 1891; FRITZ KRÜGER, *Studien zur Lautgeschichte welspanischer Mundarten*, Hamburgo, 1914 (estudia la provincia de Cáceres, Sayago y Alcañices); ID., *El dialecto de San Ciprián de Sanabria* (anejo de la «Revista Filológica Española», Madrid, 1923); sobre región limítrofe: P. SÁNCHEZ SEVILLA, *El habla de Cespedosa de Tormes* («Revista de Filología Española», 1928).

(anterior a la *-e* del castellano): *hey* (castellano *he)*, *sey (se)*, *monesteyro*, *leygo (monasterio, lego)*, y el *au* en *ou* (anterior *a o): pouco (poco)*. Casos de *u* final por *o: prontu, ricu (pronto, rico)*. Pérdida de la *e* final en formas verbales: *quier, tien (quiere, tiene)*. Pérdida de elemento incoativo en verbos: *conoza, luzo (conozca, luzco);* conservación de *-mb-: lombo (lomo);* casos de lateralización en grupos: *mayoralgo, juglar, selmana (mayorazgo, juzgar*, ant. *sedmana);* palatalización de *l* y *n* iniciales *(llinaje, ñascer)*. Los grupos *pl* y *cl* dan *ch*, como en portugués, en el asturiano occidental; en los demás lugares palatalizan como en castellano.

Existen varios dialectos leoneses del norte: el *montañés* (Santander), con *h* aspirada *(horno*, en leonés corriente *forno)*, pronombre posesivo con artículo (el *mi señor)*, sufijo *-uco, a (tierruca, almendruco);* el *asturiano*, que es, hoy, la forma lingüística mejor conservada del primitivo leonés; diptongación ante yod *(nueite* y *nueche);* formas en *-oira (salmoira*, castellano *salmuera);* sonido *š (páxaru, xudiu);* asimilación de preposición al artículo *(cola, pol — con la, por el — cola piedra, pol mundu);* palatalización del pronombre *le (diolle* o *dioye)*. Se nos ofrecen tres regiones del asturiano: la *oriental*, con *h* aspirada en palabras que en latín tenían *f;* la *central*, con *e* en vez de *a* en terminaciones átonas de plural: *les cases negres, tu yeres (eras)* [1]), y la *occidental*, con la forma *ou* (intermedia entre *au* y *o): cantou, touro*, y *ei* (entre *ai* y *r): beiso, feito*, como en gallego-portugués. Otras formas de vulgarismos dialectales del núcleo leonés se hallan en el sayagués — de importancia en el teatro de personajes rústicos, desde Encina — y el charro de la Salamanca actual.

Las muestras filológicoliterarias del leonés se hallan en diplomas, en una traducción romance de la *Historia gótica* del Toledano, en el texto copiado por Juan Lorenzo Segura de Astorga del *Libro de Alixandre, Elena y María* [2]), el *Poema de Alfonso XI*, un texto de la *Demanda del Santo Grial* y en las crónicas. Desde el siglo XV, queda en boca de personajes de aldea llegando hasta el teatro de la escuela de Lope.

[1]) Véase el *Fuero de Avilés* de 1155; consúltese también: MENÉNDEZ PIDAL, *Notas sobre el bable hablado en el concejo de Lena*, en la obra «Asturias», Gijón, 1899.

[2]) Véase el estudio filológico de Menéndez Pidal que acompaña a la edición de *Elena*, en «Revista de Filología Española», 1914.

Aragonés. — Vocales: cambios de *a* en *e* y viceversa, tanto protónicas como postónicas *(amanascer, asconder, cabellería);* diptongación de *ĕ* y *ŏ* ante yod: *tiengo, viengo, pueyo* (castellano *poyo), huey (hoy), nueyt (noche);* solución de hiatos mediante *-y-: reyal (real), creyo (creo)* o *-v-: juwicio (jüicio)* o *-g-: cadaguna (cada una);* apócopes: *quan (cuando), salván (salvando).* Consonantes: conservación de *j* o *g* iniciales *(ž): gitar* (de *jactare,* castellano *echar), janero* (de *januarii, enero);* grupos *ct* y *c'l* dan *it* y *ll,* respectivamente: *feito, dito, proveito; ovella, sortilla (sortija)* —este caso como en *l* + yod: *muller* —; algún caso de *l* y *n* iniciales palatalizadas: *llobo, ñoble,* y de no sonorización de sorda — *capeza* —, esto tal vez por la proximidad del vasco, o conservación sonora: *judicio;* no palatalización de grupos *cl, pl* y *fl: plano, plorar, clave, flama.* Este dialecto ofrece varias demarcaciones geográficas: la del *alto aragonés,* del *ribagorzano* y del *aragonés valenciano.* El primero, cuya forma más pura se conserva en los valles de Hecho y Ansó, en unas seis o siete villas, separado por los valles de Canfranc, Tena y Broto de la lengua de transición de Bielsa, Benasque, etc., ofrece verdadero interés por ser, en parte considerable, el mismo modo de hablar que nos conservan los antiguos textos.

Literatura en aragonés: *Razón feita de amor, Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro dels tres Reys d'Orient,* manuscrito de París del *Alixandre, Crónica de San Juan de la Peña, Poema de Yúçuf* — obra de un morisco aragonés —, cancioneros, etc. En la Edad de Oro, pueden hallarse aún huellas de aragonesismos sintácticos en obras como el *Quijote* de Avellaneda, etc. [1]).

Los Glosarios [2])

Para el conocimiento de la lengua del siglo x son muy interesantes los textos en que, al lado de la lengua latina, eclesiástica,

[1]) Sobre el aragonés, véase: Saroïhandy, *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes,* 1901; Jerónimo Borao, *Diccionario de voces aragonesas,* Zaragoza, 1884.

[2]) Textos y estudio definitivo: Menéndez Pidal, *Orígenes del español,* 1926, 1 y sigs. Véase también: I. M. Eguren, *Memoria descriptiva de los códices notables,* 1859; P. Ewald, *Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf 1879* (en «Neues Archiv der Gesellschaft für altere deutsche Geschichtskunde», 1881); Gómez Moreno, *De arqueología mozárabe* (en «Boletín de la Soc. Esp. de Excurs.», 1913); M. Férotin, *Le Liber Mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes,* París, 1912, etc.

se hacen aclaraciones en romance. Poseemos dos casos muy notables de esas «glosas». En la cultura de los monasterios medievales adaptada a las circunstancias es muy curioso el caso de diccionarios que proceden del latín más o menos clásico, tradicional, a las formas vulgares. En Alemania encontramos el *Corpus Glossariorum Latinorum* de Goetz o el glosario de Reichenau. Seguramente debió de haber un vacabulario clásicovulgar en los monasterios españoles análogo a éstos, y que explica algunas de las particularidades de esas glosas.

Dos textos importantes deben analizarse: las *Glosas Emilianenses* y las *Silenses*, producto de los dos monasterios benedictinos más importantes de Castilla en esta época, el de San Millán de la Cogolla o de Suso — en la Rioja — y el de Santo Domingo de Silos, cerca de Covarrubias, en la actual provincia de Burgos.

En ambos textos, al lado de las obras eclesiásticas, el glosador coloca las palabras romances que corresponden a las latinas. Aquéllas se escriben ya al margen, ya interlineadas. Muchas veces una señal, generalmente una cruz, sirve de llamada al lector. En las *Glosas Emilianenses*, el comentador se ve en la necesidad de *ordenar* el latín para que pueda entenderse la equivalencia romance con más facilidad. Este orden lógico se expresa por letras *a, b, c, d...* También en esta misma obra, si no hay sujeto expreso, se aclara mediante relativos y sustantivos — en latín — y se tiene buen cuidado de dejar claro el sentido de los complementos y el del sustantivo o sustantivos a que se refieren los pronombres.

Las *Glosas Emilianenses* contienen un texto que, verosímilmente, pertenece a fines del siglo IX o comienzos del X; las aclaraciones en romance son un poco posteriores, correspondiendo sin ninguna duda al novecientos [1]). El contenido corresponde a diferentes asuntos: ejemplos de ascetas, que Menéndez Pidal cree derivados de las *Vitae Patrum*, el *interrogatio de novissimo* o de los signos que vendrán antes del Juicio Final (interesante por ser, en

[1]) Eguren consideró el texto de las *Emilianenses* como un códice de extraordinaria antigüedad. Ewald, Loewe, C. Pérez Pastor lo situaban en los siglos IX, VIII o IX y IX o X, respectivamente. Pérotin dejó fija la fecha del siglo X, coincidiendo con Gómez Moreno, que fué el primero que advirtió las glosas. La opinión por nosotros aceptada es la del P. García Villada y la de Menéndez Pidal.

El manuscrito llevaba el número 60 en la Biblioteca de San Millán, y hoy se halla en la Academia de la Historia de Madrid. Consúltese: C. PÉREZ PASTOR, *Indice de los códices de San Millán*, 1908.

otra forma, el tema de uno de los poemas de Berceo), sermones de San Agustín, la pasión de los mártires Cosme y Damián, tan repetidos en nuestra plástica gótica, etc. Una historia de «ejemplo» es la de la reunión de demonios ante Lucifer, que narran sus hechos en la tierra. Uno suscitó guerras e hizo derramar la sangre de los hombres, otro levantó tempestades y hundió las naves con sus gentes; otro, que vence en hazañas, ha hecho algo más importante: conseguir el pecado de impureza de un monje virtuoso. Junto al relato en latín, las glosas colocan el equivalente romance. Así *suscitabi* se aclara *lebantai; conmotiones, moueturas; submersi, trastorné; et tertius ueniens: elo terzero diábolo uenot...*

El códice de las *Glosas Silenses* se conserva en el Museo Británico. Según el P. García Villada, el texto y las glosas son de la misma época, y seguramente se deben a la misma mano. El trazo es muy semejante al de un monje de Verlangas del que se conoce escritura del año 945 [1]). Por lo tanto, la fecha que puede asignarse a las *glosas* es la de la segunda mitad del siglo x. El contenido del texto es un *Penitencial* de la época, en que se agrupan las clases de pecados y sus castigos, según la forma tradicional en la Iglesia de Occidente (relaciónase, por ejemplo, con el del Códice Vigiliano). Las glosas aclaran estas formas de teología moral sobre la embriaguez, forma del sacrificio, el falso testimonio, el homicidio, la impureza, el ayuno, etc. Podemos citar algunos ejemplos de acotación: *ignorante: non sapiendo; martiria: reliquias; absente: luenge stando; quod: por ke; reuertente: retornando; pudoris: de la uergoina; noberce: matastra; consobrina: cusina; cadabera: elos cuerpos*, etc.

Entre los mozárabes hubo también glosarios que relacionaban el árabe con el latín. En esta parte se solían deslizar, inconscientemente, formas romances, que son las que para nosotros tienen más interés. Seybold publicó un interesante *Glosario de la Biblioteca de Leyden* [2]). La fecha más probable es la que lo sitúa en el siglo x.

[1]) Ya en el siglo XVIII, el P. Berganza se dió cuenta de la existencia de las glosas (1721). Fueron editadas por Priebsch (en «Zeitscrift für Romanische Philologie», 1895), que las consideró del siglo XI. Férotin retrasaba la fecha hacia fines del mismo siglo. Gómez Moreno y el P. García Villada notan la coincidencia de la letra con la del aludido escriba Florencio y, con Menéndez Pidal, sitúan texto y glosa en el x.

[2]) Texto y comentario: *Glossarium latino-arabicum ex unico qui exstat codice Leidensi, undecimo saeculo in Hispania conscripto*, ed. Ch. F. Seybold, Borolini, 1900. El mismo título refiere al siglo XI el texto, que Bertoni lo con-

El códice confunde la *f* y la *v*, sonoriza la *k* en *eglesia* y pierde la *g* en *loica (logica)*, reúne palabras correspondientes a significados semejantes (distinguiendo, por ejemplo, entre *ianua*, *hostea*, *fores* y *varre)*, y ofrece una lista curiosa de nombres de colores del caballo: *murzello*, *bayro*, *pardo*, *musaco* (mosaico), *castagno* (castaño). Seybold quería localizar el texto hacia Portugal, pero Menéndez Pidal advierte que las razones aducidas con este objeto no son privativas del occidente de España, pues se hallan en los mozárabes andaluces y en la región valenciana lo mismo que en Toledo y que en el oeste [1]).

Los Diplomas. Los primeros siglos del castellano.

Poseemos documentos, desde el siglo x, en que aparecen las formas peculiares del castellano. Por otra parte, la primera obra literaria que se nos conserva, el poema de *Mio Cid*, posee las características de su época (hacia el año 1140), a pesar de haber llegado a nosotros en una copia de comienzos del siglo xiv. El estudio filológico hecho por Menéndez Pidal de dicha gesta aclara todos los puntos de grafía, morfología y sintaxis. Por otra parte, los diplomas son, desde época más remota, un excelente ejemplo de la evolución del idioma. Ya del año 938 poseemos una donación, hecha probablemente en Monzón de Campos, en que, queriendo redactar en latín el escriba deja las formas *prado*, *pozo*, *kareira* (carreira: carrera), *Pelaio*, mientras que en una lista del despensero en un convento de 980 aproximadamente, en la provincia de León, redacta casi exclusivamente en romance: *kesos*, quesos; *nodicia; ogano*, ogaño; *lebaron*, llevaron; *taliaron;* mesa, etc. [2]). Durante las centu-

sideró del ix. Al P. García Villada se debe la opinión más admisible, que arriba hacemos constar, de que corresponde al x. Consúltense: Bertoni, *Homenaje a Menéndez Pidal*, i, pág. 152; P. García Villada, *Paleografía española*, 1923; Simonet, *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*, Madrid, 1889; Codera, «Discursos Academia Española», 1910, págs. 13 y sigs.

[1]) Tampoco puede pensarse en Portugal, por designarse los días de la semana en la forma «feria ii, iii, iv», etc., pues aunque las denominaciones «feira ii», etc., han quedado en portugués, al tratarse de un diccionario «árabe latino» y no «árabe-romance» nada prueban.

Otro doble diccionario árabe-latino, de la región valenciana, corresponde a época posterior: al siglo xiii. Se conserva en la Biblioteca del Palazzo Riccardi, en Florencia.

[2]) Véase: Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, documentos de los siglos x y xi, de diferentes regiones; Id., *Documentos lingüísticos de España*, i,

rias X, XI y XII se va desarrollando el idioma castellano, quedando en la forma definitiva, dentro de su arcaísmo medieval que revela el *Poema del Cid.*

Los fenómenos diferenciales y característicos del castellano en esta época son los siguientes:

Fonética de las vocales. Las tónicas latinas evolucionan o permanecen en la siguiente forma. La *a* abierta o cerrada permanece: *mano, grado, passo, Sancho.* El caso de *vaymos* por *vayamos* es, según Menéndez Pidal, una simple errata. El grupo *ai* da *e: caballarios* > *caballeros* (es culto *paria)* y *au* > *o, habui* < *ove,* pudiendo dar el mismo resultado *al* — por velarización de la *l* —, *otro* (de *alteru),* pero hacen *calza, salto* (en cambio las *Glosas Silenses* ofrecen *sota, sotar,* como después en el siglo XIII volveremos a encontrar en Alfonso X). Diptongan *ĕ* y *ae (tierra, ciego)* aun en formas en que la *ie* no ha prevalecido, como la terminación *-mente (fuertemientre).* La terminación *-ĕllu* no se ha reducido aún a *i (Castiella, siella),* como tampoco ha ocurrido este cambio en otros casos, como *sieglo.* La *ŏ* se halla en el grado intermedio de la diptongación *uó,* que exigen las rimas en *ó-,* aunque hoy Menéndez Pidal cree que pudiera tratarse de no diptongación *(muerte* o *morte,* cuando en la parte genuinamente castellana — Burgos, Covarrubias — se decía ya *muerte;* no olvidemos que, probablemente, el autor del *Cid* era de Medinaceli). Los demás casos de vocales son los que predominaron en el castellano posterior. Esto mismo ocurre generalmente con las vocales átonas. Hay algún ejemplo de vacilación, como «rancura» y «rencura», seguramente por influjo de la *rr,* de Valeránica procede Berlanda; pero en cambio la *a* etimológica se conserva en «*a*scuchar», «*a*sconder» después «*e*scuchar», «*e*sconder». En general puede decirse que la vocal inicial se conserva más regularmente que en la lengua posterior. Así se decía *e*glesia, *e*nclinar, vertud, que en latín tienen *e* o *ĭ.* El caso del nombre «*S*abastián» se debe a una pronunciación muy generalizada desde el siglo X en España y que aparece con su *a* en textos redactados en latín. Respecto a la protónica interna,

Reino de Castilla, Madrid, 1919 — documentos desde el XII —; *Cartulario del Monasterio de Eslonza,* I parte, Madrid, 1885; *Colección de fueros municipales y cartas pueblas,* por T. MUÑOZ ROMERO, Madrid, 1847; *Fuentes para la historia de Castilla,* I (San Salvador del Moral), II (Covarrubias), III (becerro gótico de Cardeña), Valladolid, 1906-07-10; M. FÉROTIN, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Silos,* 1897.

postónica y final rigen las mismas reglas del castellano moderno. Hay algún caso de *i* final como en nad*i*, acaso por influencia de *qui*. Notemos vocales en hiato: *le-ón*, *Carri-ón*, *pi-edad*, y diferente acento del moderno: *Díos*, *Golgotá*, *reína*, *martír*, *mirrá*.

Consonantes. Conservación de la *f: fazer*, *fermoso*, *fincar*, *ferir*. Pérdida de la *h*, reducida en ocasiones a mero signo gráfico, y a veces de la j. *Chal*, por *cal*, parece denotar influencia francesa (comp. *chantre*). *J* y *g* ante *e*, *i* se conservan con sonido *y: yente*, *yazer* (*gesta* y *gente* han sido interpretados como cultismos). Ya se sonorizaban las sordas intervocálicas, salvo en algún caso de cultismo aun subsistente, como «apóstol», «vocaçción». Algunas sonoras intervocálicas hoy perdidas se conservaban en la pronunciación, aunque en algún caso los textos copiados posteriormente las hayan suprimido: fi*d*eles, alau*d*are. Existían los sonidos *ñ* y *ll*, aunque la grafía era dudosa; *n* o *nn* y *l* (*nina*, *lorando*). Respecto a grupos *sc* hay vacilación: mezquita y me*s*quino, Velas*q*uez y Velaz*q*uez. En los grupos existen las reglas del castellano posterior. Tanto en estos casos como en los de consonantes aisladas, hay que tener en cuenta los sonidos que no se conservan hoy como los de $\check{s}$ y $\check{z}$ grafía *x* y *g* o *gg*, $\hat{s}$ y $\hat{z}$ grafías ç y *z*; *z* (*s* sonora) escrita con una *s*, mientras que las dos *ss* correspondían a nuestra *s* sorda [1]).

El gran descubrimiento en torno a los comienzos de la Literatura castellana, se halla en diversos cantares aljamiados, exhumados por los orientalistas. Las que ha llamado Dámaso Alonso: «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», viendo en ellas una «primavera temprana de la lírica europea» [2]). Las hoy famosas *jarŷias* (jarchas), descubiertas por Stern, Millás y Cantera, alguna de las cuales puede ser de la primera mitad del siglo XI.

[1]) MENÉNDEZ PIDAL, *El «Cantar de Mio Cid», texto, gramática y vocabulario* y *Orígenes del español*. LAPESA, «El español arcaico», capítulo de su ob. cit.
[2]) En «Revista de Filología española», 1953.

CAPÍTULO II

Los cantares de gesta

La epopeya nacional y sus problemas. — Las teorías sobre los orígenes. — El héroe en las gestas castellanas. — Evolución de las gestas castellanas. — El poema de *Mio Cid*. Castellanismo, sobriedad, exactitud. — El arte objetivo del *Mio Cid*. — Los personajes del poema. — Valoración e influencia del cantar.—La vida heroica y la sociedad de la época.— La métrica de las gestas y su recitación por juglares.

La epopeya nacional y sus problemas

La primera gran manifestación literaria de la literatura castellana corresponde a la epopeya. Ésta surge como una manifestación del nuevo carácter castellano frente a la hegemonía leonesa, con los rasgos de un afianzamiento de personalidad. En la lengua ruda de los orígenes se fragua ya esta poesía llena de fuerza y de sincera concisión. Es, pues, la consecuencia del hecho castellano, la compañera de una lengua que marca sus diferencias entre la homogénea unidad de lo que se llamará después leonés o aragonés, dialectos, al fin, del nuevo idioma. La epopeya castellana parte de los hechos inmediatos, heroicos, para elevarlos a categoría poética, y es la primera visión amplia del ambiente contemporáneo. Como en todas las epopeyas, se escogen de entre la materia histórica los hechos más en consonancia con la esencia del pueblo o raza que el poeta, intuitivamente, comprende y estiliza. Esta épica fundamentalmente castellana entra en la interpretación de Kurth al considerar a la epopeya como la forma primaria de la historia, como la historia sin historiadores. Castilla, en los siglos XI y XII, adquiere poéticamente la conciencia de sus valores esenciales, que un siglo después serán con la poderosa comprensión del autor de la segunda parte de la *Crónica general* incorporados, directamente, al género en prosa de

la historia. Los problemas acerca de nuestra épica nacional están vinculados a las obras según la forma en que estén conservadas. Desde luego, el gran poema del género, conservado casi en su integridad, es la obra maestra: el *Mio Cid*. Esta obra, que se encuentra en una copia de comienzos del siglo XIV, se ha podido situar por Menéndez Pidal en la mitad del siglo XII, hacia 1140. La proximidad del poeta ante los hechos que canta es evidente. Los demás poemas se han reconstruído en fragmentos, a base principalmente de las prosificaciones de la *Crónica general*. Del cantar de *Roncesvalles* se ha descubierto una parte no extensa. De las epopeyas prosificadas, la de Sancho II de Castilla, extraída de la prosa histórica por Puyol y Alonso [1]), puede en su forma original remontarse al siglo XI, y sobre la leyenda de los infantes de Lara, estudiada y reconstruída por Menéndez Pidal, existieron cuando menos dos gestas, una del siglo XI, que pasó, con muchas de sus asonancias, a la primera *Crónica general*, y otra modificada y ampliada que dejó huellas en la refundición de la *Crónica* en 1344.

Uno de los primeros temas de epopeya fué Fernán-González, cuya figura histórica representaba la afirmación briosa de Castilla independiente frente a León. Del mismo arsenal de historia de los orígenes del condado brotaron gestas sobre Garci-Fernández y Sancho García. Otras veces la materia épica se creó frente a la de otras realidades, por ejemplo, como réplica ante la historia y leyenda de Francia. Así el héroe fabuloso Bernardo del Carpio es una creación verificada para contraponer un paladín español al Roland francés vencido en Roncesvalles, y para encarnar el sentido nacional ante el monarca Alfonso II, al que se describe en negociaciones con Carlomagno para hacer tributarias de Francia sus tierras hispánicas. En medio de todos estos particularismos, el hecho real del Cid presenta ante el espíritu regional de otros casos un sentido amplio de españolidad cristiana, heroica, frente al Islam, que — como dice Menéndez Pidal — «extiende su respeto y su amor a *quant grant es España*».

Por lo que se refiere a los problemas planteados por la epopeya española respecto a su formación, la suerte ha unido sus cuestiones a las teorías sobre la épica en general, especialmente la francesa. La época romántica tendió a dar una explicación basada en parte

[1]) Aunque, dada su época, en forma menos científica que los trabajos posteriores sobre estos temas.

sobre motivos puramente líricos, de apreciaciones subjetivas, y a su vez, en el caso español especialmente, de una confusión en los conocimientos históricos de nuestra literatura medieval.

En esta interpretación de la crítica del siglo XIX se creía que todo poema extenso o «cantar de gesta» se había formado a base de pequeños poemas inmediatos a los hechos históricos de carácter popular y de sentido o forma líricos, de lo que en francés se decía una *cantilène*. Aplicando a las epopeyas medievales la teoría de Wolf sobre la formación de los poemas homéricos por aglutinación de rapsodias cortas anteriores — que data de 1795 —, Uhland, en 1812, brevemente expuso su idea de la anterioridad de los cantos cortos respecto a la epopeya, en la Edad Media, y Wilhelm Grimm, años después, parangonó el caso de la *Ilíada* y la *Odisea* con las epopeyas orientales y con las canciones de gesta del Occidente cristiano. Con estos precedentes, Fauriel expuso detenidamente sus teorías sobre la épica francesa, en las que la poesía de los siglos XI, XII y XIII era el final de una evolución que arrancaba de varias centurias anteriores. Así, en torno a la derrota de Carlomagno en Roncesvalles, se habían compuesto inmediatamente cantos populares que, mediante su unión y con arreglo a nuevas ficciones, se habían agrandado en leyendas más extensas, y que, por último, habían dado lugar a las epopeyas conocidas — como la *Chanson de Roland* —, obras de arte aristocrático. Dentro de los términos de la estética alemana, esta forma de poesía pertenecería al apartado de *Kunstpoesie*, mientras que los primeros cantos, al de *Naturpoesie* [1]). El término *cantilène*, tomado del latín clásico, en que significaba genéricamente *canto*, se empleó para designar las primitivas poesías, por lo menos desde 1835 [2]). Gastón Paris [3]) organizó estas

[1]) L. Fauriel reunió sus explicaciones del curso 1830-31 en artículos de la «Revue des deux Mondes», 1832. Consúltese, además, J. Mohl, *Histoire de la poésie provenzale*, 1846. Esta posición — al suponer ya un artificio en el *Roland* — era más moderna que la de los primeros románticos alemanes que no hubieran aplicado nunca el término de *Kunstpoesie* a una epopeya de aquel tipo.

Para la historia de las teorías de formación de gestas, es capital el libro, que hemos tenido principalmente en cuenta, de Bédier, *Les légendes épiques*, 1912. Sobre esta parte, t. III, págs. 200 y sigs.

[2]) Se halla en Leroux de Lincy, *Analyse critique et littéraire du roman de Garin le Lorrain*, 1835, en que sigue la teoría de Fauriel.

[3]) Gastón Paris, *Histoire Poétique de Charlemagne*, 1865, cree que el origen de la épica coincide con la afirmación de la personalidad de una raza entusiasta, exaltada. Así cree que las primeras cantilenas sobre Carlomagno fueron compuestas en su época como resultado del entusiasmo racial de su pue-

ideas, situándolas en el tiempo y aplicando a ellas un procedimiento científico. Según él, hubo una época de «poesía nacional» o de cantilenas — épicas en cuanto al asunto, líricas por la forma — que duró del siglo VII al X; una «edad de la epopeya» en que, utilizándose la «materia bruta» de las cantilenas se elaboró una poesía más amplia, en torno a un eje firme central, que absorbió los fragmentarios cantos anteriores, fué construída por juglares y se hallaba ya formada del todo a fines del siglo XI, y una época de decadencia en que el sincero sentido histórico, heroico, se ve sustituído por una fantasía novelesca desde la segunda mitad del siglo XII [1]). En estas teorías, hechas a base de la poesía francesa, se insinuaba más o menos el caso de la epopeya española, que — en la época romántica — se trataba de explicar como si los romances o poemas cortos hubiesen sido anteriores a las gestas, y el origen de éstas. Así Tapia, Huber, F. Wolf y Durán creían que existieron romances sobre el Cid anteriores a la gesta sobre este personaje [2]), y Damas Hinard quería reforzar esta opinión [3]). Frente a esta posición francamente confusionista, Amador de los Ríos y, antes, más metódicamente, Milá y Fontanals admitieron que los romances conocidos son posteriores, y se derivan de las gestas, pero que a su vez «debieron de existir» cantos cortos anteriores a las gestas extensas y absorbidos por ellas [4]). Pero el mismo Milá tuvo que afirmar la falta de pruebas respecto a estas «cantilenas» y la seguridad, en cambio, sobre la disgregación de gestas en romances. A pesar de volver a retoñar las opiniones de tipo romántico, las teorías y demostraciones de Menéndez Pidal llevaron a derroteros seguros. Realmente, se trata del cambio de posición de la crítica romántica del siglo XIX

blo. Paris parte de las ideas de Herder y Wolf y de las teorías de Grimm y Fauriel, pero superándolas y oponiendo a la vaguedad de estos autores un intento de objetividad científica.

[1]) Gastón Paris, con muy buen sentido — aparte de lo que pueda haber de admisible hoy en su teoría —, dejó en claro que no hay por qué generalizar en este punto respecto a todas las epopeyas conocidas, puesto que cada pueblo, según las notas típicas de su raza y su época, presentará problemas distintos. Paris llamó a su interpretación de los orígenes de las gestas francesas «teoría de las cantilenas», nombre que generalmente se acepta para designar a la opinión que cree los cantos cortos anteriores a las epopeyas extensas.

[2]) Consúltese: MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y romancero*, en «Revista de Filología Española», III, 1916.

[3]) *Romancero*, París, 1844.

[4]) AMADOR DE LOS RÍOS en su *Historia de la Literatura castellana*, 1863, páginas 83, 100, 106-107. — MILÁ Y FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853. — MILÁ Y FONTANALS, en 1874 *(De la poesía heroicopopular castellana)*, expone su nuevo punto de vista.

al convertirse, en la época del realismo, en objetiva y científica, como en otros aspectos representó principalmente Menéndez y Pelayo. La época romántica se dejó llevar por intuiciones, sin apoyo científico, y adoleció de confusionismo. Se trató de crear una teoría y después esforzarse por ajustar los hechos a ella. En cambio, Bédier en Francia y Menéndez Pidal en España partieron del punto de vista inverso, esto es, del estudio y análisis objetivo del poema a la organización de un sistema que explicase satisfactoriamente los hechos. Menéndez Pidal, en 1896, ya demostró [1]) que las gestas se refundieron en época más tardía de lo que creía Milá y Fontanals, y que estas gestas posteriores originaron los romances que el gran investigador catalán no había logrado explicar. Advertida la importancia de la teoría de Menéndez Pidal, eminentes especialistas como el citado Gastón Paris aceptaron para España la teoría de a posterioridad de los romances y su derivación de las gestas, así como Carolina Michaelis de Vasconcelos, que antes había expuesto dudas respecto a que los romances se hubiesen formado por disgregación de largos poemas heroicos [2]).

A pesar de esta posición clara y científica de Menéndez Pidal, no han dejado de volver a surgir ideas contrarias. Algunas de éstas son efecto de una posición esencialmente anticuada. Realmente, la creencia en la anterioridad de una forma lírica sobre un tema épico, nace de una concepción muy siglo XIX. En tal época, al tratarse los temas heroicos se hizo esto emotivamente, en una interpretación subjetiva y sentimental, y por un falso efecto de perspectiva se quiso aplicar a los orígenes de la épica lo que ocurría en su siglo. No de otro modo actuaba Renan al aplicar a Averroes, en el Islam, lo que era su propia posición racionalista frente al cristianismo. O el mismo interesante autor, al tejer tendenciosamente sobre los datos objetivos de los Evangelios una especie de novela emotiva muy personal. Los verdaderos datos históricos nos presentan primero una interpretación de la materia heroica ruda y objetiva, y sólo cuando una más refinada sensibilidad se sobrepone al anterior espíritu varonil surgen las formas líricas o novelescas de la leyenda. La misma sucesión de órdenes en la Edad Media entra en esta posición, que es hoy, no sólo más documentada, sino más racional. Al macizo

[1]) En *La leyenda de los siete infantes de Lara.*

[2]) Gastón Paris, *La légende des Infants de Lara*, en «Journal des Savants», 1898. — C. Michaelis de Vasconcelos, artículo en «Cultura Española», Madrid, 1907.

y fuerte estilo románico sigue el gótico estilizado y espiritual; al predominio de las virtudes varoniles, guerreras, heroicas, sustituye el culto a la mujer, la gracia, el ambiente de juegos florales en la última Edad Media; a Siegfried suplantan los minnesinger; al Cid, Macías el enamorado. Así, a las gestas épicas lo lógico es que sucedan los cantos líricos; en España, los «romances».

En cuanto a la vuelta a creer en la gran antigüedad de los romances, la seriedad de la tesis de H. R. Lang es más aparente y de minucia que real y de síntesis [1]). En cambio, es interesante la opinión de Pío Rajna sobre varios puntos de la teoría de Menéndez Pidal, ya que, habiendo combatido la teoría de las «cantilenas», es un testigo de mayor excepción [2]). En un estudio sobre los orígenes de los romances españoles sostiene la antigüedad de éstos y la dificultad que para él supone derivarlos de las gestas. Los principales motivos de sus dudas se refieren de una parte a la diferencia del caso de la literatura española respecto a las demás, pues no se ofrece otro caso de descomposición de una epopeya en cantos más breves épicolíricos, ni la evolución de fragmentos de las gestas. También advierte Rajna la diferencia de las gestas respecto a los romances por lo que se refiere, no a la extensión, sino a los asuntos y tono, sobre todo teniendo en cuenta que los romances que se han conservado hasta hoy apenas han evolucionado [3]). De otra parte,

[1]) Cree que las crónicas de los siglos XIII y XIV se fundan en romances preexistentes y, acumulando gran erudición, supone los romances construídos a base de cuartetas de ocho sílabas, forma de uso en la antigua poesía gallega, por lo que no podían derivar de epopeyas largas escritas en versos de dieciséis sílabas (H. R. LANG, *Notes on the metre of the Poem of the Cid*, en «Romanic Review», v, 1914). Frente a este punto de vista Morley confirma, que las cuartetas no son propias de los romances viejos sino de los artísticos posteriores, pudiendo relacionarse la métrica del *Mio Cid* con la de los romances antiguos, pero habiendo, en cambio, una laguna entre el octosílabo lírico gallego y el romance (S. G. MORLEY, *Are the spanish romances written in quatrains?*, en «Romanic Review», VII, 1916). Véase también, más recientemente, la opinión sobre prioridad de romances de J. CEJADOR, *El Cantar de Mio Cid y la epopeya castellana* («Revue Hispanique», 1920), aquí completamente desorbitada.

[2]) Pío RAJNA, *Origini dell'epopea francese*, Florencia, 1884. Teniendo en cuenta que las composiciones admitidas como posibles cantilenas, o son ya gestas, o textos puramente ilusorios, afirmó que la teoría de los Grimm, Fauriel y Paris era «una hipótesis absolutamente gratuita». Véase la contestación de G. Paris en «Romania», III, 1884. Respecto a España, véase Pío RAJNA, *Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole*, en «Romanic Review», VI.

[3]) Por esto se pregunta que cómo se explica que, no habiendo apenas evolucionado los romances populares desde el siglo XVI hasta hoy, pudo en los siglos XIV y XV darse el caso de la modificación esencial de las gestas para convertirse en romances.

eree que los romances castellanos no se hallan tan separados de las canciones épicolíricas de otros países como se suele admitir.

Menéndez Pidal, al comentar y rectificar, en parte, la teoría de Rajna, nota que, en efecto, se da un hecho diferencial en la evolución de la épica castellana respecto a la de los otros países, pero esto corresponde al mismo sentido de tradición y evolución que representa nuestro teatro nacional derivando del romancero y de las crónicas medievales, a diferencia de la tragedia clásica francesa. En cuanto a la escasa evolución de los romances desde el siglo xv hasta hoy y la modificación de las gestas del xiv al xv, advierte que entre el poema extenso más moderno y el romance más viejo pudo y debió haber forma intermedia, o por lo menos un período en que se fué transformando la estructura de la narración. Hasta el siglo xvi, existió ese período de creación activa, mientras que al avanzar esta centuria este sentido creador o aédico fué desapareciendo, sustituído por una etapa rapsódica o de repetición mecánica. Respecto a la diferencia esencial entre gesta y romance, cree que esto no es obstáculo respecto al origen. Claro es que no todo el romancero deriva de la epopeya. Los romances históricos y novelescos no pueden tener precedente en las gestas, pero sí debieron existir formas juglarescas largas anteriores a los romances tradicionales más breves. Hay que advertir que existe una tradicionalidad escrita lo mismo que una tradicionalidad oral.

Las teorías sobre los orígenes

Aparte del problema sobre la anterioridad de las gestas extensas respecto a los romances, los orígenes de nuestra epopeya dan lugar a diversos puntos de vista que, en nuestra opinión, no son absolutamente incompatibles, sino que pueden explicar, juntos, muchas particularidades de la épica europea medieval.

Tres teorías defienden el origen germánico, el francés y el árabe.

La teoría del origen germánico entra de lleno en la opinión general sobre la formación de la epopeya francesa. León Gautier declaró en 1878 la influencia tudesca en los orígenes de la épica de

su nación, y con él coincidieron Gastón Paris, Rajna y Kurth [1]). En España, Menéndez Pidal ha fundamentado esta misma teoría del origen germánico, con destacada personalidad. Teniendo en cuenta las referencias a los cantos de los godos, se indica la posibilidad de que éstos trajesen a España sus formas de poesía épica, que por ser esencialmente históricoheroica pudo conservarse entre ellos aun después de convertidos al cristianismo [2]).

Indudablemente, muchos rasgos de nuestra epopeya denotan coincidencias con ritos o costumbres germánicos. Así, las consultas del rey o señor a sus vasallos, antes de llevar a cabo un designio, o el empleo del desafío entre campeones para decidir la suerte de pueblos enteros — eco de los «juicios de Dios» — tienen seguras raíces góticas. Pueden aumentarse los ejemplos. El Cid, al ser desterrado, sigue acompañado de sus fieles vasallos y amigos que comparten su destino, y en las gestas de los infantes de Lara el incumplimiento del sagrado del manto de la dama produce sangrientas venganzas. En ocasiones se enuncian votos difíciles de cumplir, o se hallan presentes las damas en la pelea del caballero para aumentar su valor [3]). Según esta teoría de Menéndez Pidal, se empezó en España por imitar los cantos de los godos, hasta que nuestra épica consiguió una vida independiente en la centuria décima, perteneciendo su apogeo a la segunda mitad del siglo XI. Gastón Paris, que había comenzado a aludir con desdén a la epopeya castellana, sostuvo la teoría del influjo francés y rectificó en un sentido de alta comprensión. Según él, la gesta española tiene un valor considerable, aunque dependa de la francesa. De la misma manera que el origen germánico de la epopeya del país de

[1]) Consúltese: LEÓN GAUTIER, *Les Epopées françaises, étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 2.ª ed., París, 1878-94. Véase, también, un artículo de Gastón Paris en «Romania», XIII, pág. 610. Este mismo autor cree que «l'épopée française est le produit de la fusion de l'esprit germanique, dans une forme romane, avec la nouvelle civilisation chrétienne et surtout française» (GASTÓN PARIS, *La littérature française au Moyen-Age, (XI.e-XIV.e siècles)*, París, 1888, pág. 25). Consúltese también: G. KURTH, *Histoire poétique des mérovingiens*, París, Bruselas y Leipzig, 1893; Pío RAJNA, *Origini...*

[2]) Tácito se refiere a cantos antiguos de los germanos, que celebraron a sus dioses y los orígenes de su raza, pero también hechos heroicos, como el triunfo de Arminio — liberador de Germania — sobre Tiberio. Los germanos que vinieron a España tuvieron cantos semejantes, atestiguados por el historiador Jordanes.

[3]) Consúltese: R. MENÉNDEZ PIDAL, *L'Epopée castillane à travers la littérature espagnole*, traducción de H. Mérimée, París, 1910.

Roland no es obstáculo a su nacionalismo original, la española — derivando de la francesa — llega a un sentido y fuerza completamente propios de nuestra raza. Gastón Paris — que coincidió con Hinojosa y Bello — adujo razones de prioridad de civilización, y de métrica [1]).

La teoría del influjo árabe ha sido formulada por Julián Ribera [2]) teniendo en cuenta la íntima relación, en la Europa románica, del Islam con la Cristiandad, y sospechando la existencia de una epopeya andaluza. Esta teoría es en gran manera sugestiva. Habría existido una epopeya andaluza de la que nos quedan restos en los historiadores árabes, alguno tan interesante como el de Benalcutía, y esta épica árabehispana habría influido en Europa como la lírica musulmana y su metafísica, teología y leyenda. Explicaría los nombres y alusiones árabes de la epopeya francesa y el hecho de basarse su obra maestra, no en una victoria, sino en una derrota de Carlomagno, en que precisamente los triunfadores fueron los moros. Explicaría las alusiones árabes, el contacto con el Islam, la simpatía por determinados musulmanes de nuestra gesta del Campeador, que hasta en su título es árabe: «Cid», igual «Sidi», señor. Todo esto es muy interesante, pero le falta lo principal, una demostración. A diferencia de la aportación evidente de Asín a los orígenes de la *Divina Comedia*, Ribera, en este caso, ha dibujado una teoría racional, de «sentido común», animadamente poética, pero a la que hoy faltan datos suficientes para poder ser científica.

Creo, por otra parte, que no son incompatibles los tres puntos de vista, sino que se completan y apoyan. Pudo haber un origen gótico que explicase, remotamente, la génesis de nuestra epopeya, y a la vez un influjo directo de formas, de detalles, de nombres árabes — aparte de la existencia de una épica andaluza, no demostrada aunque verosímil —, y un desarrollo netamente español, castellano, que al llegar a los comienzos del siglo XII recoge, en

[1]) Véase GASTÓN PARIS, artículo en el «Journal des Savants», mayo y junio de 1898; E. DE HINOJOSA, *Discursos en la Academia Española*, marzo de 1904; A. BELLO, *Obras completas*, t. VII, Santiago de Chile, 1883. (Se había publicado por primera vez en 1834-41.)

Menéndez Pidal, rectificando a Paris, advierte que la métrica española no es regular y tiene la *e* paragógica, desconocida en la poesía francesa. Afirma que el influjo francés existe, pero es tardío. Las gestas de Fernán-González y de los infantes de Lara (cuyos hechos ocurrieron en el siglo X) no deben de ser muy posteriores a la historia. La influencia francesa comienza a principios del XII, en tiempo de las crónicas del monje de Silos y el falso Turpín.

[2]) En el discurso de Julián Ribera en la Academia de la Historia, 1915.

métrica, en minucias y aun en asuntos, los elementos abundantes y magníficos del apogeo de las *chansons de geste* francesas. Esta última parte, del aumento tardío de este influjo, se advierte comparando la versificación irregular de *Mio Cid* con las formas simétricas, dentro del ametrismo, del fragmento de nuestra gesta de *Roncesvalles*, en que todo el asunto y detalles coinciden con la canción famosa de *Roland*.

Sobre los puntos de contacto entre la épica castellana y la francesa han escrito Bello, Milá y Fontanals, D. Hinard; y Menéndez Pidal, sabia y concisamente, ha reunido los resultados, ampliándolos en forma considerable [1]). La influencia francesa está más en detalles y fórmulas aceptadas que en la esencia misma de la inspiración. Así, por jemplo, las frases rituales de oraciones, como en las de Ximena en el monasterio de San Pedro de Cardeña *(Mio Cid)*, coinciden con lugares comunes de poemas franceses — *Roland, Gui de Buorgogne, Fierabras* — y a su vez con otras obras castellanas, como con las poesías de inspiración francoprovenzal (semejanzas en este punto explicadas por su mismo origen) u obras posteriores — *Fernán-González*, Arcipreste — del mester de clerecía [2]).

Al ser Francia el verdadero «centro intelectual» de la Europa románica, influye poderosamente en España, sobre todo desde la época de Alfonso VI (notemos el detalle de sus dos yernos borgoñones), con la sustitución del rito nacional mozárabe por el romano, de la letra visigótica por la francesa y el apogeo de los monjes de

[1]) A. Bello, *Obras*, II; Milá y Fontanals, *De la poesía heroicopopular castellana*, págs. 467, 470; Damas Hinard, en su edición del *Poème du Cid*. Menéndez y Pelayo *(Historia de la poesía castellana en la Edad Media)*, reduce el problema a sus proporciones, admitiendo el influjo francés sólo en detalles y la originalidad esencial de inspiración. Menéndez Pidal hace una excelente síntesis en la edición de *Mio Cid* («Clásicos»), págs. 39-49.

[2]) Compárense detalles como «Por tierra andidiste XXXII años...» con «Puis alastes par terre XXXII ans passés» o «Longinos era ciego, que nuncua vido alguandre; — diot con la lança en el costado dont yxió la sangre — corrió la sangre por el astil ayuso, las manos se ovo de untar — alçolas arriba llegolas a la faz — abrió sos ojos, cató a todas partes...» con «Et Longis vous feri de la lance es costés, — il n'avoit ainc véu de l'eure qu'il fu nés; — li sans fu par le lance duques as pins coulés; — il en terst ases ex tantost fu alumés» *(Mio Cid* y *Fierabras*, respectivamente). Menéndez Pidal advierte que aunque la fecha de la redacción conservada de *Fierabras* es hacia 1200 — por lo tanto, posterior al *Cid* — el poema francés debe de ser, en su primitiva forma, bastante anterior. Se pueden señalar influencias francesas en otros detalles, como la frase «llorar de los sos oios» («plorez des oilz»), paralelismos, como Albar Fáñez *diestro brazo* del Campeador y Roland «le destre braz de l'cors» de Carlomagno; observaciones descriptivas, etc.

Cluny. Si se tiene en cuenta que a principios del siglo XII el Cronicón Silense contiene una alusión de protesta a las gestas francesas («franci falso asserunt»), podemos admitir en este cuadro de recientes admisiones del espíritu del país vecino la incorporación a una poesía nacional de motivos de las *chansons*. Al hacerse hispánico el influjo francés en el correr del siglo XII, no es poca gloria para la tierra de Carlomagno haber contribuído al arte de *Mio Cid* y poder explicar — aquí tal vez del todo — el pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago [1]).

El héroe en las gestas castellanas

Tanto en *Mio Cid* como en los cantares de los que sólo se conservan fragmentos o prosificaciones hay un marcado sentido dramático del héroe, que puede moverle en torno a un doloroso fracaso, como bajo una fuerza fatal, o sobreponiéndose a él, finalizando con una verdadera victoria. Ya en las *gestes* francesas había un modelo patente de la concepción trágica: su mejor ejemplo canta una derrota, Roncesvalles. El poema tardío castellano de este asunto posee, en el fragmento conservado, el tono patético en la visita de los muertos por el emperador de la barba florida, en el mismo campo de batalla. En la *chanson* se nota claramente cómo una fuerza fatal se sobrepone al esfuerzo de las huestes de Carlomagno, haciendo este comentario espontáneo ante la celada del ejército moro: «¡Deus, quel dulur que li francesi ne l'sevent». Paralelo a esta exclamación puede ser el «Dios qué buen vasallo...» que antes comentábamos en otro aspecto. La enemistad del rey con Rodrigo es algo fatal, obra de malos «mestureros» y calumniadores, ante la cual el campeón castellano tiene que inclinar la cabeza. Todo el destierro, sin la completa aceptación de los hechos cidianos por Alfonso VI, sigue esta línea de fatalidad, así como en el destino que lleva — también por obra del monarca — a una boda de doña Elvira y doña Sol con los futuros causantes de su desgracia, que parece adivinada por el héroe cuando se limita a aceptar, en eso, la voluntad de su rey: «Bien me lo creades, que él vos casa, ca non yo». Pero al final del poema, después de la culminación trágica en la crueldad de Corpes, la acción lleva a un desenlace de apoteosis triunfal, en el anuncio del segundo matri-

[1]) Para la relación de la cultura castellana con las gestas francesas, véase el importante estudio de Dámaso Alonso, *La primitiva épica francesa a la luz de una «nota emilianense»*, en «Revista de Filología Española», 1953.

monio de las hijas del Cid con personajes de sangre regia, y en la victoria de las Cortes de Toledo y el reto final. En cambio, las gestas sobre Bernardo del Carpio y los infantes de Lara ahondaban más en el sentido doloroso del héroe, en la muerte del Conde de Saldaña en la prisión antes de ser librado por su hijo — concedido ya el perdón de Alfonso el Casto —, en la primera; y en la muerte de los siete hijos de Gonzalo Gustioz, víctimas de la venganza familiar, en la segunda. Precisamente en ésta el fragmento más emocionalmente bello, reconstruído por Menéndez Pidal, es el de las lamentaciones del viejo Gustioz, en la prisión de Almanzor, ante las cabezas de sus siete hijos y su ayo.

Igualmente en la gesta sobre Sancho II se llevaba a éste a la celada fatal en que moría, a traición, a mano de Bellido Dolfos en el cerco de Zamora. Pero del mismo modo que en el Cid se imponía una solución justa, en nuestras gestas se tiende a una continuación de los asuntos que lleve a una atenuación o vindicación final. Así, en la *Gesta del abad don Juan de Montemayor* — compendiada en dos obras en prosa —, después del momento trágico en que el protagonista, ante la imposibilidad de defender su ciudad del asedio de los moros hace degollar a todos los habitantes, los mahometanos. son casi milagrosamente vencidos y los viejos, doncellas y niños de Montemayor resucitan. Del mismo modo la gesta de los infantes de Lara adquiría el segundo héroe, Mudarra, que había de vengar a sus hermanos y matar al traidor Ruy Velázquez y hacer quemar a doña Lambra; y en *Sancho II*, a la traición de Dolfos, seguía el reto de Diego Ordóñez a los hijos de Arias Gonzalo. Así, en el *Cantar de la mora Zaida*, enamorada de un rey castellano por su fama, cuyo padre es presentado con caracteres bien simpáticos, éste, rey de Sevilla, muere a manos de los almorávides que invaden el sur de España, pero es vengado por el monarca cristiano aludido. En la época primitiva de nuestros cantares aparecía ya el paladín de la independencia de Castilla, Fernán-González, primero preso por el Rey de Navarra, después librado de la prisión por la hermana de éste. En la *Condesa de Castilla*, ésta, enamorada de Almanzor, prepara la caída y muerte de su esposo el conde Garci-Fernández, pero éste es vengado por su hijo el conde Sancho García, que hace que su madre beba el veneno que preparaba para él y consigue vencer al gran caudillo árabe.

Evolución de las gestas castellanas

Podemos esbozar una lista de las «gestas» de las que tenemos noticias directas o de haberse prosificado en las obras históricas coetáneas o posteriores.

I. *Cantar de la hija del conde don Julián y de la pérdida de España.* Parece probable que existió tal vez más de una gesta sobre este asunto, de lo que podemos reconocer huellas poéticas en la crónica *Seudo-Isidoriana* (siglo XI y la *Silense* (hacia 1115). Consúltese Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo el último godo*, t. I; «Clásicos castellanos», 1925, págs. 54-66.

II. *El conde Fernán-González.* Incluído el asunto en la *Crónica Najeranense* (hacia 1160) e imitado, adaptado a la moda del mester de clerecía, en el poema sobre este personaje, del siglo XIII. Consúltese «Revista Filológica Española», 1923, págs. 330 y sigs.

III. *La condesa traidora y el conde Sancho García.* Prosificado el tema en la *Primera Crónica general*, sobre un relato en que ya aparecía ampliado, el del primitivo cantar.

IV. *Romanz dell Infant García.* Así es llamado en la *Crónica general*, y se refiere al postrer conde de Castilla, que, al ir a sus bodas, es matado traidoramente por el conde don Vela y sus hijos. El rey de Navarra Sancho el Mayor se encarga de vengarle. Se halla también el relato, conservando el acento dramático del cantar en la *Historia* del Arzobispo Toledano.

V. *Gesta de Ramiro y García, hijos de Sancho el Mayor.* Éste acusa de adulterio a su madre, la Reina. El primero, bastardo de Sancho el Mayor, sostiene la virtud de su madrastra. En formas, seguramente posteriores, se indica la causa del odio de García a su madre, muy interesante desde el punto de vista del psicoanálisis. La Reina no quiere dar a García un caballo que perteneció al padre — sería un símbolo varonil de la misma potestad del esposo —. Textos en que se prosifica: *Historia* del Toledano y *Crónica general* de 1344. Véase sobre estos cantares «Revista Filológica Española», 1923, y Menéndez Pidal, *Gestas anteriores a 1150 en la «Crónica Najeranense»*, en *Poesía juglaresca y juglares*, páginas 317-21.

VI. *Sancho II de Castilla y cerco de Zamora.* La gesta primitiva debió de pertenecer a fines del siglo XI o comienzos del XII.

En ella aparecía ya el Cid. Ha sido exhumada por J. Puyol Alonso de la *Crónica general* y de la *Crónica particular del Cid*, reconstruyendo varios fragmentos. Cons. estudio de Puyol, Madrid, 1912.

VII. Primera gesta de los infantes de Salas (o de Lara). Exhumada por Menéndez Pidal de la *Primera Crónica general*, donde se advierten «inequívocas huellas de una inspiración casi coetánea al suceso que conmemora, ocurrido hacia el año 980». Almanzor, a diferencia de lo que ocurre en gestas posteriores, aparece con rasgos de respeto y simpatía. Consúltese Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, 1896; Gastón Paris, *La légende des Infants de Lara* («Journal des Savants», 1898).

VIII. *Mio Cid* (1140).

IX. *Cantar de la mora Zaida*, resumido en las *Historias* del Tudense, el Toledano, y *Primera Crónica general*. Consúltese Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, págs. 22 y sigs. Debió de pertenecer a la segunda mitad del XII.

X. *Cantar de Roncesvalles* (hacia 1220). Es una imitación directa de las *gestas* francesas, hasta en el detalle de decir Carlomagno: «adobé los caminos del apóstol Santiague», conservándose el fragmento en que el Emperador y los suyos van recogiendo los cadáveres de los caudillos francos en el campo de batalla. Presenta algunas formas navarroaragonesas, y contribuye a fortalecer la tesis de la versificación irregular en nuestra época. Consúltese Menéndez Pidal, *Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del del siglo XIII*, «Revista de Filología Española», 1917.

XI. *Bernardo del Carpio*. El héroe es creación castellana, para oponerse al Roldán francés. Había varias formas de la leyenda en 1236, época en que escribe Lucas de Tuy. Prosificado en la *Crónica general*.

XII. *Peregrinación del Rey de Francia*. Se refiere a la de Luis VII a Santiago de Compostela, y debió de ser sugerida por la *geste Pélerinage de Charlemagne*. Consúltese «Revista de Filología Española», 1923, pág. 352.

XIII. Refundición de *Mio Cid* (¿1260?). Prosificada en la *Primera Crónica general*.

XIV. Refundición del primer *Bernardo del Carpio*. Prosificada en *Crónica general*.

XV. *Segundo cantar de los infantes de Salas*. Véase obra de Menéndez Pidal, antes citada, sobre este asunto.

XVI. *Gesta del abad don Juan de Montemayor.* Era popular en Portugal, en la primera mitad del siglo XIV, y su autor pudo ser leonés (quizá de Astorga). Aparece recogida en el *Compendio historial* de Diego Ruiz de Almella, seguramente a través de una refundición. Consúltese: *La leyenda del abad don Juan de Montemayor*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, Dresde, 1903 («Gesellschaft für Romanische Literatur», t. II).

XVII. Adaptaciones de gestas carolingias francesas en el siglo XIV. Son «los cantares» a que se refiere un *Arreglo de la Primera Crónica general.*

XVIII. *Cantar de Rodrigo*, etc. De estas obras nos ocuparemos en los capítulos correspondientes. La última forma de la decadencia de las gestas entronca ya con la acogida ferviente, por el pueblo, de los primeros romances.

El poema de «Mio Cid». Castellanismo, sobriedad, exactitud

En el momento de lo que debió de ser el apogeo de la epopeya castellana aparece el *Mio Cid* como una obra perfecta [1]). Fué compuesto, según la opinión más autorizada, hacia 1140 [2]). Se conserva

[1]) Textos: Primera edición en 1779, por Tomás Antonio Sánchez; por Damas Hinard, *Poème du Cid* (con traducción francesa), 1858; por A. M. Huntington (con traducción inglesa), 1897-1903; fijación definitiva del texto en *Cantar de «Mio Cid», texto, gramática y vocabulario*, por R. Menéndez Pidal, 1908-1911; del mismo, edición popular en «La Lectura», 1922; por Alfonso Reyes (con traducción en prosa castellana moderna) en Calpe («Colección Universal», 1919); versión en romances de dieciséis sílabas por Pedro Salinas («Bibl. de la Rev. de Occidente»). Consúltese: Milá y Fontanals, *De la poesía heroicopopular castellana*; Wolf, *Studien zur Geschichte der Span. und Portug. National-literatur*, 1859; A. Bello, *Obras completas*, II, 1881; Restori, *La Gesta del Cid*, y *Osservazioni...* («Propugnatore», 1887, I); Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos*; y, especialmente, Menéndez Pidal, obra citada y *El «Poema del Cid» y las «Crónicas generales españolas»* («Revue Hispanique», 1898); *El «Poema del Cid». Valor artístico del Poema* (revista «Libros», 1913), prólogo a la edición de «La Lectura», y *La España del Cid*; E. Kullmann, *Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de Mio Cid*, en «Romanische Forchungen», 1931; Stanislav Lyer, *La syntaxe du gérondif dans le «Poema del Cid»*, en «Revista de Filología Española», 1932; A. Castro, *Poesía y realidad en el «Poema del Cid»* («Tierra Firme», Madrid, 1935); J. da Silva Correia, *Reparo crítico a um paso do «Cantar de Mio Cid»* («Boletim da Academia das Ciencias de Lisboa», Coimbra, 1932); José Guillén, *La espiritualidad de «Mio Cid»* («Revista de Espiritualidad», abril-junio 1942).

[2]) En los siglos XVIII y XIX, hubo algunas opiniones que consideraron el poema compuesto en vida del Cid, o por lo menos dentro del reinado de Alfonso VI, mientras que en otras se daba excesiva modernidad a la obra (siglo XIII). La opinión hoy admitida por todos los serios conocedores de la lite-

en una copia de comienzos del siglo XIV, debida a un Per Abbat. El autor puede localizarse en Medinaceli. Es, pues, una obra inmediata a los hechos que canta (el Cid había muerto en 1099), que se nos conserva en casi su totalidad. La materia de la obra se distribuye en tres partes o cantares, claramente distinguibles, pero dentro de un solo estilo [1]). Los temas de estas tres rapsodias son, respectivamente, el destierro del héroe, las bodas de sus hijas y la «afrenta de Corpes». Objeto el poema de diversas investigaciones y críticas, ha quedado definitivamente fijado en todos sus puntos con la obra cumbre científica de Menéndez Pidal, al que podríamos llamar el «re-creador» del poema.

Faltan hojas, al comienzo del códice, en donde se relataba el incidente del Cid con el conde García Ordóñez, tras del cual éste, en venganza, consigue enemistar al héroe con el rey Alfonso VI. Este episodio puede reconstruirse, en parte, por medio de una llamada *Crónica de Veinte Reyes*, en donde se prosificaron fragmentos del cantar [2]). Tal como se conserva el códice del poema, el asunto aparece en el momento en que, decretado el destierro del Cid, éste abandona la tierra de su señorío, Vivar. De la misma manera que no nos acostumbraríamos a contemplar la Venus de Milo con brazos o la Victoria de Samotracia con cabeza, el *Mio Cid* truncado ofrece encantos, casuales, pero que contribuyen a un temblor de emoción estética. El «De los sos oios tan fuertemientre llorando» no o pospondríamos a la descripción del envío, por el Rey, a Rodrigo, a cobrar las parias del rey moro sevillano. Esa sobria descripción del abandono en que queda la casa del Cid, posee una característica

ratura antigua española, que sitúa el cantar hacia la mitad del siglo XII, fué barruntada por T. A. Sánchez y defendida por Amador de los Ríos, Wolf, Lidforss, Menéndez Pidal, etc. La fecha se infiere de la referencia a un cantar sobre el Cid, en tiempo de Alfonso VII el Emperador, en el poema latino sobre la conquista de Almería, escrito entre 1140 y 1157 (la conocida frase es: «Mio Cidi de quo cantatur»).

[1]) El cantar segundo empieza con este verso: «Aquis conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar» y acaba así: «Las coplas deste cantar aquis van acabando. — El Criador nos vala con todos los sos santos». La terminación de todo el poema es clara al fin del cantar tercero: «Estas son las nuevas de mio Cid el Canpeador. — Eneste logar se acaba esta razón».

La fecha de la copia de Per Abbat es 1307. J. Cornu indicó en varios lugares su creencia de que el poema del siglo XII fué recordado de memoria por Per Abbat, según el recitado de los juglares; pero Menéndez Pidal objeta, con razón, que la forma juglaresca había modificado considerablemente el texto del poema, como lo prueba la *Primera Crónica general*, y que el arcaísmo del lenguaje sería inexplicable en un caso de transmisión oral.

[2]) A la vez que partes de la historia latina del Cid coincidentes.

fuerza inicial para servir de pórtico al poema intenso y humano. El primer cantar, que en la parte conservada arranca de la melancólica soledad del destierro, va señalando una curva de triunfos que se culminan en el vencimiento y prisión del Conde de Barcelona. El episodió de la niña de nueve años que ruega al Cid no intente penetrar en ninguna casa de Burgos para que no se cumplan las amenazas del Rey, y la despedida, varonilmente emocionada de Rodrigo ante su mujer e hijas en el monasterio de San Pedro de Cardeña son las partes que preferimos, en lo referente al aspecto íntimo de la obra, así como la batalla con Fáriz y Galve en las aventuras épicobélicas del Campeador. La prisión y libertad del conde Berenguer Ramón nos lleva a una realización de animado dramatismo y marcados contrastes. El cantar segundo dentro del sostenido interés que avalora todo el poema, es tal vez el que posee perfiles menos destacables en lo episódico. La toma de Valencia, el obispo don Jerónimo, la llegada de la mujer e hijas del Cid, el vencimiento del asedio de Yúsef y la embajada al Rey y matrimonio de las hijas de Rodrigo con los infantes de Carrión transcurren en el mismo ritmo sosegado e intenso en que se perciben motivos tan finos como el efecto que a las «dueñas» produce el paisaje magnífico de Valencia y la huerta, contemplado desde el alcázar. El cantar tercero permite destacar dos momentos de diversa índole dramática: la escena del robledo de Corpes, cuando las hijas del Cid, azotadas y abandonadas por sus cobardes esposos, añoran la posible venida del Campeador, y el cuadro lleno de perfiles de caracteres y de movida animación de las cortes de Toledo.

Como todas nuestras gestas en su época de madurez, el *Mio Cid* es la expresión del espíritu de la Castilla naciente, cuyas características perdurarán en la gran España posterior. El juglar de Medinaceli era un enamorado de la región fuerte y severa, que había de modelar el alma de España en la gran época histórica de los siglos de oro. Su «Castiella la gentil» tiene todo el fervoroso entusiasmo de la más suave expresión: «Dulce France», «dulz pais», de la *Chanson de Roland*. Los dos representativos poemas pudieran sugerirnos paralelos arquitectónicos de la época, no advertidos. La grandeza adusta y sencilla del *Cid* es hermana de la severidad uniforme y formidable de las murallas románicas de Ávila, mientras que la riqueza de matices y una cierta tendencia entre poética y retórica del *Roland* puede tener su marco en la lírica

y bella en facetas *Cité* de Carcassonne [1]). *Castiella*, gentil, gallarda, alienta en el héroe del poema y en sus leales vasallos; alboreando una conciencia nacional sobre la vieja rivalidad entre León y el antiguo condado. En los versos rudos y densos del poema se modelan las virtudes castellanas: generosidad, esfuerzo bélico, dignidad, amplitud acogedora, recia virilidad compatible con una ternura sobria y noble. Nada de idealización, copia exacta y fervorosa de todo. Un ejemplo: una amplia generosidad se patentiza en el episodio del Conde de Barcelona, en la franca acogida que el Cid tiene para la persona del cautivo, impidiendo declare lo que hoy llamaríamos «huelga del hambre», invitándole a su mesa y permitiendo su libertad; pero no se prescinde de un detalle por extremo realista: el Campeador no perdona los «averes» del preso, de los cuales no le devolverá «un dinero malo»; expresión de la verdad histórica, ya que el Cid y los suyos pelean para ganar el pan de cada día.

En el cuadro de sinceridad objetiva se graban las emociones varoniles del Campeador, en episodios antes aludidos. Hoy nos conmueve hondamente la escena de la entrevista del Cid con los suyos, al despedirse para ir al destierro. Cuando están ante Rodrigo, doña Ximena y sus dos hijas,

> Enclinó las manos la barba vellida,
> a las sues fijas en brazo' las prendía;
> llególas al coraçón ca mucho las quería... [2])

Todos los detalles de la escena, con la maestría inconsciente, insuperable, del autor del cantar contribuyen a la expresión del dolor contenido y varonil de la separación, comentada con esta imagen realista y precisa:

> assís parten unos d'otros commo la uña de la carne.

La lealtad de los vasallos con el señor, y la que tanto los unos como el otro guardan con el Rey, destaca admirablemente en el

[1]) Aparte, claro está de lo que haya podido haber de arbitrario y demasiado *joli* en la restauración de Viollet-le-Duc en el siglo XIX.

[2]) Compárense también con estos otros versos: «El Cid a doña Ximena ívala abraçar; — doña Ximena al Cid la manol va besar, — llorando de los ojos, que nos sabe que se far».—Citado por la edición de Menéndez Pidal en «Clásicos Castellanos».

poema. Los servidores de Rodrigo le acompañan en su época de infortunio, haciendo lo propio otros admiradores que, sin estar sometidos a los vínculos de vasallaje, pierden sus propiedades y sus honores con tal de sumarse a las huestes del Campeador. En éstos, claro está, puede obrar, además de la abnegada solidaridad, un deseo de aventura y de posibles ganancias. En su época, resalta la virtud de la fidelidad del Cid con el Rey. A pesar del destierro injusto, Rodrigo sigue leal a su monarca y le envía presente tras presente hasta conseguir la completa rehabilitación. Es una frase perfecta la contenida en el verso, que el autor pone en boca de los hombres y mujeres de Burgos, que se asoman a las ventanas, llorando, a la salida del Cid para el destierro:

Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señor.

Verso del que pueden sacarse consecuencias de ideología del 98 — época en la que, en efecto, fué comentado — sobre la pasividad como cualidad de raza, que espera con paciencia tener «un buen señor», en vez de rebelarse contra las tiranías. Librémonos de hacer comentarios anacrónicos, observando cómo el poeta obtiene un resorte dramático de este contraste entre la tirana arbitrariedad de Alfonso VI, atendiendo a calumnias envidiosas, y la leal perseverancia de fidelidad en el Cid, vencedor y conquistador en el destierro. Este realzamiento de la personalidad del Campeador sufridor de injusticias, se intensifica en las repetidas dilaciones a que se somete el perdón definitivo de Alfonso VI. Mensaje tras mensaje, el soberano apenas se digna ir poco a poco acogiendo a su gracia al vencedor de la morisma y conquistador de Valencia. El mismo contraste entre fidelidad del vasallo y arbitraria continuidad del castigo aparece en la leyenda de Bernardo del Carpio en la cruel venganza de Alfonso el Casto respecto al padre del héroe, que nuestra epopeya enfrentó con Roldán. Nuestra épica creaba caudillos simpáticos y humanos, y reyes fríamente odiosos.

El tipo del Cid con su luenga «barba vellida», animoso, emprendedor, generoso y lleno de orgullo, es un tipo definitivo de raza. Raza más bien bárbara que refinada. Es un detalle psicológico muy agudo su contraste con el Conde de Barcelona, al que llama el poeta «follón» (fanfarrón) y decidor de vanidades. Berenguer Ramón, en contacto con la más refinada civilización poscarolingia — «francos»

se llama a los catalanes en el cantar —, al verse vencido por el Campeador, habla con desprecio de los «malcalçados» [1]).

Una nota tradicional, que hoy nos parece defecto, pero que era general en la Edad Media cristiana, es el desdén por la raza judía. Indudablemente, el episodio, de técnica casi picaresca, de Raquel y Vidas es una consecuencia exacta de la dura realidad del destierro. En relación con el motivo de las arcas de arena, entregadas a los hebreos a cambio de dinero, hay un detalle muy significativo: la casi evasiva de Álvar Fáñez en uno de los viajes de mensaje al Rey, en que a éste se entregan presentes, así como al abad de San Pedro de Cardeña, mientras la deuda contraída por Martín Antolínez con los judíos queda en pie. En la época del cantar, valían más mil misas que una deuda contraída sorprendiendo la buena fe de los acreedores.

La sobriedad es una de las características del poema. A diferencia del elemento maravilloso de las otras epopeyas — la alemana es la que más se acerca a esta concepción realista — y de la retórica amplificación o repetición de elementos de las gestas francesas, *Mio Cid* se desenvuelve en una viva y precisa objetividad. No hay un solo detalle de maravilloso. La visión del ángel, en sueños, que anuncia las victorias del Campeador no puede incluirse en el orden de los milagros; es un sueño posible — bellamente acomodado al asunto —, y nada más. Tampoco existe una sola redundancia innecesaria. Los motivos en que se insiste tienen una finalidad estética, sabiamente intuída por el artista. En el perfil de los personajes, como en la descripción del fragor de las batallas campales, nada sobra, ni nada adorna; está lo que debe estar. Pocas obras literarias resisten un examen minucioso sobre densidad e interés como el cantar que copió Per Abbat. Es el máximo efecto de obtener resultados de la reproducción viva de la objetividad, sincera y sobriamente sentida. Estos detalles perfectamente vistos por el poeta, exceden en valor, de una estética realista, a las comparaciones literarias de las obras de épocas demasiado maduras. El autor del *Cid* copia, como sólo ha sabido copiar después Velázquez

[1]) No implica este comentario un calificativo de inferioridad a la cultura castellana de la época — en que, junto a la rica pintura mural catalana, ofrecía, por ejemplo, la del panteón de Reyes de San Isidoro de León —, sino lo que puede suponer en el autor del poema la intuición del desprecio del personaje, por aquel que consideraría como un caudillo aventurero, desterrado por su rey. También cabe una simple expresión de la diversidad de indumentaria.

en pintura. Basta una observación para hacernos vivir el movimiento de una lid:

> Tanta cuerda de tienda i veríades crebar,
> arrancarse las estacas e acostarse a todas partes los tendales.

O ésta, para revivir el ambiente monástico de Cardeña, a la llegada de Rodrigo:

> Con lumbres e con candelas al corral dieron salto.

Toda la parte de la afrenta de Corpes (cantar tercero) está admirablemente preparada dentro de un arte sobrio y esencial. Los malos agüeros a la salida de Valencia de las hijas del Cid, los preparativos de la traición, y hasta el duro contraste entre el fingido amor de los infantes y la crueldad que horas después ha de realizarse contribuye a un poderoso efecto dramático, situado en un paisaje abrupto y fiero:

> Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
> los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
> elas bestias fieras que andan aderredor.
> Fallaron un vergel con una limpia fuont;
> mandan fincar la tienda ifantes de Carrión,
> con cuantos que ellos traer i yazen essa noch,
> con sus mugieres en bracos demuéstranles amor;
> ¡mal se lo cumplieron quando salíe el sol!

El momento mismo de la flagelación posee insuperable patetismo, con todos los detalles sangrientos de una técnica realista, y con la delicada evocación de la figura del valiente Campeador añorada por los corazones femeniles:

> ¡Qual ventura serie ésta, si ploguiesse al Criador,
> que assomasse essora el Çid Campeador!

El poeta, sabedor del efecto dramático de esta exclamación, repite el motivo en una inmediata «serie gemela» [1]).

Dentro de este arte sencillo, pero de efectos inigualables, apenas aparecen notas de paisaje para fijar el ambiente de los

[1]) ...«Qual ventura serie si assomas essora el Cid Roy Díaz!»

hechos. Son suficientes, sin embargo, para señalar marcos de una belleza sencilla y extensa. Acabamos de advertir la descripción rápida del robledo de Corpes; otro ejemplo de alta estética hallamos en el momento en que doña Ximena y sus hijas contemplan a Valencia desde el lugar más alto del alcázar:

> Ojos vellidos catan a todas partes;
> miran Valençia cómmo yaze la çibdad,
> e del otra parte a ojo han el mar;
> miran la huerta espessa es e grand.

En esto, como en los demás aspectos característicos de raza, la diferencia del *Cid* con el *Roland* es manifiesta. En éste, el paisaje — en una técnica semejante a la de la pintura primitiva italiana — aparece recortado y de juguete, pero con una sabia finalidad y ricas posibilidades. Puede llegarse a matices finos y magníficos de reflejos y reverberaciones:

> Cuntre le soleil reluissent cil adub [1]);
> osbercs e helmes i getent grant flambur.

También es interesante notar cómo en nuestro poema aparecen motivos de amanecer, entre los que destaca el bellísimo

> Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores [2]),

mientras que no se halla un solo ejemplo de paisaje de noche. En cambio la *Chanson* puede darnos esta adivinación de paisaje romántico:

> Clere est la lune, e les estoiles flambient [3]).

[1]) «...estas armas».

[2]) Aunque sería sugestivo pensar en una adivinación creacionista del poeta interpretando el segundo hemistiquio como subordinado al primero («Aprisa cantan los gallos y quieren [ellos] romper los albores»), no creo haya derecho a esto, sino simplemente a «y quiere romper el alba», que es como se interpreta en la versión de A. Reyes, por ejemplo. Creo que, pensando en la primera posibilidad, se le ocurrió a Federico García Lorca la imagen inicial de uno de sus bellos romances gitanos: «Las piquetas de los gallos — cavan buscando la aurora» (*Romancero Gitano*, romance de la Pena negra). Precisamente Lorca puso como lema de uno de los números de su revista granadina «Gallo» el verso del cantar que comentamos. El sentido preciso de la frase se advierte en otra bella alusión al amanecer de *Mio Cid*: «Ya crieban los albores e viníe la mañana, — ixíe el sol, ¡Dios, qué fermoso apuntaba!»

[3]) Las mismas notas aparecen en la refundición conocida por *Le Roman de Roncevaux* probablemente del siglo XIII (si bien Gastón Paris quiere remontarla hacia 1165):

> «Clere est la nuis et la lune luisans.»

El arte objetivo del «Mio Cid»

La exactitud del poema entra en el aspecto de arte objetivo que caracteriza a la obra. Puede advertirse en su absoluta verdad geográfica. Menéndez Pidal ha ido ilustrando, hasta en sus menores detalles, la topografía del cantar. Los tres itinerarios — del destierro, de Valencia, de Corpes — son absolutamente exactos en sus rasgos generales. Así, el Cid, desterrado, sale de Vivar, pasa por Burgos y se dirige al monasterio de Cardeña, donde están su esposa e hijas, de las que se despide. El poeta describe con todo pormenor los lugares que conoce directamente, y alude de un modo menos preciso a los sitios de los que sólo ha oído hablar. Así, en este caso, desde que sale de su tierra el Campeador y marcha «de siniestro Sant Estevan, una buena cipdad», conoce muy bien el terreno. Las indicaciones de paisaje abrupto correspondían a la vegetación de la época, aunque hoy sólo quede un yermo peñascoso,

Pasaremos la sierra que fiera es e grand

se refiere a la sierra de Miedes, que el Cid atraviesa de noche descansando el día siguiente y mandando dar cebada a las caballerías, «en medio de una montaña maravillosa e grand» [1]). Menéndez Pidal advierte «la falta de pormenores entre Atienza y Castejón».

En el camino de Castilla a Valencia, Medinaceli es llamada Medina simplemente. Para el poeta basta este nombre, sin pensar en posibles confusiones. Las alusiones a Medinaceli, junto a otros motivos, hacen a Menéndez Pidal aceptar a dicha población como patria del poeta [2]), que vió la vida del Cid de un modo local, insistiendo en el motivo de Corpes. Este lugar — sobre cuya identificación no faltan dificultades — puede localizarse, racionalmente, al sur de Castillejo. En torno al camino que siguen los infantes de Carrión con sus esposas, también preside una exacta observación.

El sentido objetivo se nota en la fidelidad del poema a la historia. Todos los personajes importantes son reales, desde el

[1]) Cotéjese con esta descripción del *Roland*: «Halt sunt li pui et li val ténébrus, — les roches bises, les destreiz merveillus».

[2]) Que pudo nacer ahí o en San Esteban de Gormaz, pero para que se recitase el cantar en la plaza de Medina. Seguramente en la época en que se compuso el poema había en esa zona geográfica influencias del dialecto aragonés, que puede explicar formas dialectales de su léxico. Menéndez Pidal insinúa alguna vez que el poeta pudiera ser mozárabe.

mismo Cid y Alfonso VI a Álvar Fáñez, Martín Muñoz, Nuño Gustioz, etc. No aparece en documentos el nombre de Martín Antolínez, ni el de otros dos personajes, pero no es esto una prueba en contra de su posible historicidad. Respecto a los infantes de Carrión, consta que existieron y que figuraron en el grupo de nobles enemigos del Cid, si bien no se sabe nada de su matrimonio con las hijas de éste. No hay imposibilidad en que las hijas de Rodrigo y Jimena (personajes exactamente históricos), antes de contraer matrimonio con el infante de Navarra y con el Conde de Barcelona, respectivamente, hubieran estado casadas en primeras nupcias con estos personajes, o por lo menos apalabradas. En cambio, toda la parte dramática del abandono y afrenta de las esposas tiene carácter indudablemente legendario (así como lo referente a la cobardía de los condes en la suelta del león, etc.), localizado sin duda en torno a la patria del autor del poema.

La proximidad de los hechos da al poema un sentido de verdad, muy diferente de los motivos legendarios de la epopeya francesa, que, después de siglos, alteraron la base histórica primitiva [1]).

Los personajes del poema

Uno de los grandes valores del autor del cantar es su potencia de caracterización de personas. No sólo las grandes figuras de la obra, sino aun los personajes que apenas se asoman al asunto, poseen rasgos inconfundibles. El personaje central — Rodrigo — se abre sobre una base de verdad, mayor de lo que generalmente solía admitirse. Hasta que Menéndez Pidal, en *La España del Cid*, ha documentado una amplia interpretación histórica del personaje, había adquirido carta de naturaleza la concepción negativa del personaje, tal como había sido vista por Dozy [2]). En la nueva valo-

[1]) El episodio de Roncesvalles tiene fundamento histórico, pues en agosto de 778, los ejércitos de Carlomagno, después de asolar a Pamplona y sitiar, sin resultado, a Zaragoza, fueron atacados, a su regreso por los Pirineos, y asolados por los vascos. Entre los muertos se hallaba un conde Hrodland (Roldán). Einhard narró el hecho hacia el año 800. Pues bien, la *Chanson de Roland* no fué compuesta hasta poco después de 1100.

[2]) Respecto a la valoración del Cid e historia de su leyenda, pueden seguirse los datos que reúne y comenta admirablemente Menéndez Pidal en *La España del Cid* (t. 1). Existieron primeramente fuentes árabes adversas como las de Ben Alcama, valenciano (¿1110?), en que aparece un Cid codicioso que promete mucho y da poco. El árabe portugués Ben Bassam, en 1109, presenta a Rodrigo cruel, pero como «un prodigio del Criador». En fuentes

ración del esposo de Jimena, puede advertirse el acierto del poeta al intuir en los rasgos esenciales una gran figura histórica. Desde los rasgos físicos a los espirituales. Con su aspecto imponente, con su luenga barba «a deliçio criada» que no mesó nadie ni en la morería ni en la cristiandad, al que temen hasta los irracionales, como en el episodio del miedo grotesco de los infantes de Carrión, ante la fiera suelta, de extraordinario efecto decorativo, en que:

> Mio Çid fincó el cobdo, en pie se levantó,
> el manto trae al cuello, e adeliñó para' león;
> el león cuando lo vió, assí envergonçó,
> ante mío Cid la cabeça premió e el rostro fincó.

cristianas el tono es de franca alabanza. Así la *Historia de Roderici* (quince años después de la muerte del Cid) le presenta como esforzado guerrero, como vasallo fiel. En el *Carmen* latino del monasterio de Ripoll se habla de la lucha del Cid con el Conde de Barcelona, con entusiasmo por aquél. En este momento y unos cuarenta años después de la muerte del personaje histórico, aparece el poema de *Mio Cid* con adivinadora verdad históricolegendaria. A continuación, el tono legendario aumenta en la *Crónica Najeranense* (1160), donde aparece el diálogo entre el rey Sancho y Rodrigo, y, en la época de San Fernando, con el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (1236) y *De rebus hispaniae* de Ximénez de Rada (1243). En la *Crónica general*, en la segunda parte, compuesta en tiempo de Sancho IV (hacia 1289), se utilizan para los hechos del Cid la *Historia Roderici*, el Tudense y el Toledano, los cronicones, Ben Alcama y gestas del siglo XIII como el *Cantar del cerco de Zamora* y una refundición de *Mio Cid*. Continúa el proceso legendario en la *Crónica* de 1344, *Crónica particular del Cid*, etc. La *Crónica de San Juan de la Peña*, del siglo XIV, había convertido en triunfo el vencimiento del rey aragonés y suprimido la prisión del Conde de Barcelona. Nos encontramos en plena leyenda en el *Cantar de Rodrigo* — con toda la fantasía de las «mocedades», siglo XIV — y en el Romancero del XV. En el siglo XVII, comienza la etapa crítica, representada curiosamente por dos benedictinos. Fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia de los cinco reyes*, Pamplona, 1615, intenta fijar la verdad de la historia, rechazando lo fabuloso, sobre lo cual intuye lo que efectivamente puede haber de leyenda en el papel de los infantes de Carrión; mientras que D. Juan Briz, abad de San Juan de la Peña, sostiene (en 1620), la posición negativa aragonesa. Ya a fines del siglo XVIII se descubre la *Historia Roderici*, que comenta encomiásticamente el P. Risco en *La Castilla y el más famoso castellano* (1792). En cambio, la plena posición negativa y escéptica la significa el P. Masdeun, que en su *Historia crítica de España* (1805) llama a Rodrigo «embustero y delincuente», «infame traidor a su patria y a su rey», llegando a esta aseveración: «De Rodrigo... nada absolutamente sabemos con probabilidad, ni aun su mismo ser o existencia». En la semblanza de Quintana surge un gran guerrero en un medio débil y fratricida: «Fué acaso... como... los *condottieri* italianos, aunque con más gloria y quizá con más virtud que ellos». Mientras que el Cid romántico pasaba apoteósicamente por las manos de Müller, Southey y Monseignat, se incubaba una nueva posición de arabistas, sostenida por J. A. Conde *(Historia de los árabes en España*, 1820), y sobre todo por el holandés Dozy, en *Le Cid: textes et résultats nouveaux*, publicado en 1849 en sus *Recherches*, que, a base de fuentes orientales, traza un retrato injusto y duro, si bien tratando de ser disculpado en el medio de la época. Esta visión del Cid prosperó hasta la poderosa reivindicación de Menéndez Pidal, que viene a dar la razón a la intuición del poeta de 1140.

Todo el exterior contribuye al efecto heroico del caudillo, que en el cantar se nos aparece valientemente arengando a los suyos en medio de las batallas campales:

> Feridlos, cavalleros, por amor del Criador!
> Yo so Ruy Díaz, el Çid de Bivar Campeador!;

que, noblemente, corre a proteger a su «brazo diestro» Álvar Fáñez, cuando los enemigos le matan el caballo; y que — como los héroes de grandeza bárbara de *Los Nibelungos* — vuelve airoso de la batalla, entre la alegría de sus fieles, sobre su corcel ligero, en la mano la espada, y

> por la loriga ayuso la sangre destellando.

En todo el cantar se exalta el valor personal y directo del Cid, que, además de ejercer una influencia de sugestión sobre su hueste, puede él mismo salir vencedor del combate mano a mano, como en el caso del rey Búcar, a orillas del mar, contra el cual Rodrigo:

> arriba alçó Colada, un grant colpe dádol ha,
> las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha...

Dentro de la generosidad del Campeador en las victorias y su bondad para con los suyos, que le hace estar satisfecho cuando cree que sus yernos han peleado bravamente en la lid, aparecen aquellas notas, que antes indicábamos, de la ternura varonil del héroe, sobre las que no es preciso insistir. En los matices del carácter de Rodrigo hay un episodio que no recordamos se haya comentado suficientemente. En la psicología castellana hay una sabia sutilidad, que no llamamos sinuosa, porque el término se interpreta peyorativamente, pero que obedece a una determinada norma de conducta, diversa de una franca y clara reacción directa ante los acontecimientos. Dentro de este orden de procedimiento está, para nosotros, la actitud de Rodrigo en las Cortes de Toledo. Cuando el Cid recibe la noticia de la afrenta de sus hijas, no prorrumpe en indignaciones ni lamentos, sino que se nos dice que «una grand ora penssó e comidió», al cabo de lo cual juró que no se saldrían con la suya los infantes. En las Cortes comienza el Cid por pedir de sus ofensores las cosas menos importantes, aunque para él muy queridas. En primer lugar, las dos espadas — Colada

y Tizona —, a lo que inmediatamente acceden los familiares de los de Carrión, creyendo con eso conjurar males mayores. Seguidamente, el Campeador reclama las dotes de sus hijas — tres mil marcos en oro y plata —, a lo cual ya oponen dificultades los infantes, pues creen que el Cid no tiene derecho a pedir más («Por essol diemos las espadas al Cid Campeador — que al no nos demandasse, que aquí fincó la boz»), teniendo al fin que pagarle en «apreçiadura»:

> Veríedes aduzir tanto cavallo corredor,
> tanta gruessa mula, tanto palafré de sazón,
> tanta buena espada con toda guarnizón.

Pues bien, después de obtenido todo esto, que ya no podrá perderse, comienza el reto a los infantes, que termina en el desafío en que los de Carrión quedan bien malparados, después de haber oído en las Cortes las inculpaciones justas de todas sus cobardías. Todo esto nos parece muy bien, muy sensato, creemos que no aminora el valor integral del Cid, sino que lo aumenta, pero estamos bien distantes de la ingenua confianza y franqueza de don Quijote, que hubiera comenzado por el reto. Aparte el protagonista, aparecen claramente trazados los demás personajes del poema. El autor poseía una potencia de caracterización no inferior al de la *Chanson de Roland*, excelente paralelizador de diversidades, como en el conocido verso: «Rollanz est preuz e Olivier est sages». Del cantar surgen Álvar Fáñez, esforzado, y Martín Antolínez, hábil. El primero, el brazo derecho del Campeador, sigue de cerca las hazañas guerreras de éste: «espada tajador, sangriento trae el brazo». El segundo, Ulises burgalés, idea la traza de las arcas llenas de arena. Bien claras aparecen las psicologías gemelas de los dos hermanos, Ferrán y Díago Gonçalvez, infantes de Carrión, hombres de salón y de torneo, cobardes en los peligros y las batallas, capaces de la felonía vengativa de Corpes. Son dos casos de lo que hoy incluiríamos en el «complejo de inferioridad», cuyo resentimiento contra el propio medio social les lleva a su indigna bajeza. También son gemelas las figuras pasivas de sus víctimas, doña Elvira y doña Sol, sobre las que flota un leve halo de idealización de lo femenino. Digna virtud y debilidad, junto a la entereza de carácter de doña Ximena, revelan en el autor un respeto primario hacia la mujer, más que una potencia de matización de feminidades.

Podíamos comentar la acertada individualización de las figuras masculinas más o menos secundarias como la de Per Vermudoz, callado, que comienza a hablar en las Cortes con dificultad, pero que una vez en el hilo del discurso, se expresa con notable pasión y fuerza («detiénesle la lengua, non puede delibrar, — más quando empieca, sabed, nol da vagar»); o la del abotagado y embrutecido Ansuor Gonçalvez, hermano de los infantes, en el que el poeta realiza un contraste caricaturesco entre sus vestidos de noble — «manto armiño e un brial rastrando» — y su ordinariez física — «vermejo viene ca viene almorzado» —, y al que define con precisa sátira Muño Gustioz:

> Antes almuerzas que vayas a oración.
> A los que das paz fartaslos aderredor [1]).

También se señalan bien los rasgos del tipo tradicional de judío en Raquel y en Vidas [2]).

Valoración e influencia del Cantar

El *Mio Cid* fué famoso en su época [3]), como lo atestigua la alusión del *Poema de la conquista de Almería*, e inmediatamente después al recibir una nueva forma que fué incorporada a la *Primera Crónica general*. Desde el siglo XIV, fué oscurecido por el poema decadente sobre las mocedades de Rodrigo, de donde arrancaron, junto con la *Crónica particular del Cid*, los romances del siglo XV. La forma novelesca del conflicto entre el amor filial y el de amante se adaptaban más a la sensibilidad de la última época gótica, siendo este Cid el que en la centuria barroca, después de Guillén de Castro, hará popular en toda Europa la tragedia de Corneille («En cet affront mon père est l'offensé — Et l'offenseur le père de Chimène»). Pero no se perdió del todo el conocimiento del cantar, atestiguado en episodios como el de la huída de Búcar perseguido por el Campeador, tema de romances populares, como

[1]) Cuando das el beso de paz (en la iglesia: llenas con tu regüeldo a los que tienes alrededor).

[2]) Véase sobre varios motivos del *Cantar*: «variación de las almas», sentido literario, humor: Dámaso Alonso, *Estilo y creación en el «Poema del Cid»* («Escorial», 1941).

[3]) Consúltese Menéndez Pidal, *Difusión y éxito del poema* (introducción al Poema en «Clásicos Castellanos»).

el de «Encontrádose ha el buen Cid — en medio de la batalla»; o modificaciones del tema de los infantes de Carrión y de las Cortes de Toledo. En los siglos de oro se fué esfumando el recuerdo directo de la obra, quedando completamente olvidada hasta que en la segunda mitad del XVIII lo exhumó Tomás Antonio Sánchez. Como en otros varios casos, la crítica extranjera comprendió mejor que los malhumorados españoles el valor de la obra. Mientras Capmany consideraba el poema como sólo una crónica rimada, y Martínez de la Rosa le conceptuaba «embrión informe» [1]), Southey, en Escocia, veía en él el cantar de más alma homérica después de la *Ilíada* — como semejantemente después Wolf — y el mejor de la literatura española [2]). Con razón observaba que un falso gusto impedía a los españoles de su siglo comprender la grandeza de *Mio Cid*, advirtiendo que, si no se superaban, no podrían crear obras de elevada belleza. Hallam y Ticknor coincidieron en considerar el Poema como la mejor obra épica desde el fin del mundo antiguo a la fecha de la *Divina Comedia*, y Federico Schlegel lo exaltó en pleno romanticismo alemán. Descubierta la *Chanson de Roland* en 1837, no decaen las alabanzas al poema español, sino que del resultado de la comparación se acrisolan sus bellezas raciales. En la segunda mitad del siglo XIX, España acepta plenamente su gran epopeya, valorada justamente y con entusiasmo por Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo. Desde que la generación del 98 descubrió estéticamente el paisaje y el alma de Castilla, la gesta del Cid Ruy Díaz tenía que llegar a colocarse en primer plano. Así lo ha hecho Menéndez Pidal, cuya objetiva ciencia, que pudiéramos llamar germánica, se ha aunado con el mejor de los fervores hacia la gesta del Campeador, aclarada en sus rincones filológicos y comentada en las aldeas y montañas, teatro real de la historia. Desde él, las ediciones del poema se han multiplicado. Marquina ha llevado al teatro *Las hijas del Cid*, y Manuel Machado a la lírica el episodio de la niña de «nueve años». Pedro Salinas y Luis Guarner han puesto el poema en

[1]) Quintana alabó algunos fragmentos de la gesta, pero, en general, su posición era académica y fría; el autor, dice, «no está tan falto de talento que de cuando en cuando no manifieste alguna intención poética» (1807). Es curioso el caso del mediano versificador Vargas Ponce, que, en 1791, pudo percibir «su exquisito sabor de antigüedad».

[2]) R. SOUTHEY, *Chronicle of the Cid, from the Spanish*, Londres, año 1808, y un artículo sin nombre de autor en «Quarterly Review», publicado en el tomo XII.

cuidados versos de romance [1]). Hoy, *Mio Cid* es para todos el primer poema épico de la literatura española y una de las obras logradas y eternas de las letras universales [2]).

La vida heroica y la sociedad de la época

El cantar copiado por Per Abbat corresponde a la modalidad de la primera Edad Media, en la que una concepción varonil de la vida realza en el héroe las virtudes más valientemente primarias. El Cid es un personaje parejo de Siegfried o de Roland, pero moviéndose en una sociedad más acusadamente democrática. Distinta del medio feudal en que se desarrolla la *Chanson*, la Castilla de nuestra gesta no reconoce intermediarios entre el monarca y el pueblo. En torno al extraordinario valor personal y demás prendas que hacen, en su tiempo, atrayente la figura del Campeador, todos los vasallos y compañeros de éste reconocen que el único señor es Alfonso VI, al que el héroe envía constantemente pruebas de servidumbre, y contra el cual nadie sugiere el menor ademán de rebeldía.

Este sentimiento de igualdad que ha sugerido la palabra «comunismo» [3]), aunque con no muy exacto matiz, es completamente diverso del sentido aristocrático de la epopeya francesa. Para el *Cantar de Mio Cid*, adelantándose a otras formas del realismo castellano, el pueblo lo es todo, y el héroe es una expresión de su espíritu. Así, Rodrigo, con ser infanzón, no es de «natura» — linaje — sobresaliente. En las Cortes de Toledo, los partidarios de los de Carrión quieren justificar el repudio de las hijas del Cid en la inferioridad de su sangre: «Los de Carrión son de natura tan alta, — non gelas devién querer suŝ fijas por varraganas, — ¿o quien gelas diera por parejas o por veladas?» El sentido popular

[1]) Pedro Salinas, *Poema del Mio Cid*, «Biblioteca de la Revista de Occidente», colección «Musas lejanas»; *Poema de Mio Cid*, transcripción moderna de Luis Guarner, prólogo de Dámaso Alonso, Valencia, 1940.

[2]) Es muy interesante el fervoroso entusiasmo con que un catalán destacado, Pedro Corominas, analizó aspectos del cantar, en un momento en que los viajes por Castilla, sugerido alguno por su «áspero amigo Unamuno», le llevan a «la concepción del heroísmo» por el pueblo castellano, «vigoroso de realismo y de juventud» en *Mio Cid*.

[3]) En la obra a que nos referíamos en la nota anterior, de Pedro Corominas, *El sentimiento de la riqueza en Castilla*, Madrid, 1917 (prólogo sobre algunas ideas jurídicas en los cantares de *Mio Cid*).

se complace en ofrecernos en situación ridícula a la verdadera nobleza representada por los yernos del Cid. El episodio del león, y la insistencia sobre él, en las Cortes toledanas, es una clara prueba de ello. Los nobles, como los infantes de Carrión, son excelentes figuras decorativas que llevan airosamente buenas vestiduras, que andan majestuosos y cabalgan bien, pero que no sirven para nada más. Su cobardía en la guerra y su insuficiencia en el reto son manifiestos. Son precisas las expresiones que dirige «Pero Mudo» al conde Fernando: «Eres fermoso, mas mal varragán»... «Lengua sin manos». El mismo sentido antifeudal y antiaristocrático inspirará la apoteosis de la rebelión popular, amparada, al fin, por los reyes, de *Fuente Ovejuna* o de *Peribáñez*. El poeta no niega títulos de nobleza a los antagonistas del poema: «De natura sodes de los de Vani-Gómez, — onde salíen comdes de prez e de valor» [1]); pero cree que la dignidad del origen no importa nada si no va acompañada del mérito de los descendientes. Es significativo el verso que sigue a los dos anteriormente copiados: «mas bien sabemos las mañas que en ellos han oy».

La métrica de las gestas y su recitación por juglares

A pesar de haberse formulado teorías en que se trata de explicar la métrica de las gestas castellanas, con arreglo a los paradigmas regulares de la versificación, la opinión más aceptada, para nosotros con toda la razón, es la que supone un sentido completamente libre, sin sujeción a una determinada pauta en el número de sílabas, siendo, por lo tanto, irregular y adaptada sólo a las necesidades del recitado. Se creyó, primero, que el verso del *Cid* era un remedo, no conseguido, de la medida clásica (T. A. Sánchez, Amador de los Ríos); después (Julius, Delius, en la primera mitad del siglo XIX), que era una adaptación del metro germánico, o una imitación inexacta de los alejandrinos de las *chansons* francesas (Wolf, Andrés Bello). Más adelante, se tiende a pensar en una forma indígena de versificación (Restori, Milá y Fontanals), opinión en la que llega a dominar la tesis del «metro octosilábico» (Cornu). Sin embargo, el sentido completamente amétrico del cantar se ha abierto paso, defendido sabiamente

[1]) Versos puestos en boca de Álvar Fáñez Minaya.

primero por Menéndez Pidal, y apoyado por descubrimientos como el del *Cantar de Roncesvalles*, que coinciden en lo esencial con *Mio Cid* en este aspecto, y por estudios como el de Henríquez Ureña, sobre formas de nuestra versificación popular. Del estudio minucioso de Menéndez Pidal se infiere que en *Mio Cid* hay versos desde diez hasta veinte sílabas, siendo la mayoría a base de catorce — con diversas variantes en los hemistiquios —, siendo mayor el número de los de quince que los de trece y de los de dieciséis que los de doce [1]).

Nuestras gestas corresponden a la «poesía juglaresca», de un sentido popular. Eran recitadas por «juglares», para cuyo término se han dado diversas acepciones, desde la que lo atribuye a los profesionales de la alegría en general, a las que lo limitan a los mendicantes cantores. Desde luego se unía al concepto de músico — los juglares cantaban y recitaban y generalmente bailaban también — y abarcaba una larga serie de matices, desde el mendigo tabernario y grosero, al músico aristocrático que declamaba sus cantares en los palacios de los nobles. Solían cambiar sus nombres propios por otros alusivos a su profesión, y vestían trajes de colores diversos y chillones. Así como se conservan muchos datos sobre nombres y anécdotas de juglares de poesía lírica, escasean los referentes a los recitadores de gestas. Esto no quiere decir que desde los orígenes de nuestra literatura no existiesen éstos, sino que, como cantaban temas objetivos, no se identificaba la obra en la persona del recitador. Sin embargo, desde el siglo XIII, en las referencias de las obras históricas sobre nuestra primitiva epopeya aparecen frases características, como «dizen los juglares en sus gestas», «algunos dizen en sus romances et en sus cantares», «algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta». De esta manera, aun siendo anónimos estos juglares de las gestas, crearon — los autores — un género completamente identificado con el alma del pueblo y verdaderamente original,

[1]) Consúltese: J. CORNU, *Beitrage zu einer kunftigen Ausgabe des Poema del Cid*, 1897; RESTORI, *Osservazioni* («Propugnatore», 1887); J. SAROÏHANDY, *Origine française du vers des Romances espagnoles* («Mélanges de Philol. offerts à M. Brunot», 1904), y, especialmente, MENÉNDEZ PIDAL, «*Cantar de Mio Cid*», *textos, gramática y vocabulario*, I, págs. 76-124.

Ejemplos de algunas clases de versos en *Mio Cid*. De siete más siete sílabas: «Ya señor glorioso, padre que en cielo estás». De siete más seis: «A los mediados gallos piensan de ensellar». De ocho más ocho: Fezist etrellas e luna e el sol pora escalentar». De siete más diez: «Echos doña Ximena en los grados delantel altar». De seis más siete: «Todos essa noch foron a sus posadas».

mientras que muchos danzantes y ministriles de los que poseemos anécdotas abundantes, no hacían, en sus obras líricas, más que imitar el artificio de los trovadores cortesanos. En *Mio Cid* es claro el carácter juglaresco y cómo está compuesto con vistas a la recitación ante un público, lo cual hace que el poeta se dirija a éste en varias ocasiones, por ejemplo, en estos versos: «e a los de Calatayuth, *sabet*, pesando va»; «Mala cueta es, *señores*, aver mingua de pan»; «Nueve meses cumplidas, *sabet*, sobrella yaz» (sobre el sitio de Valencia); y expresiones como: «yo vos diré», «¿quien los podríe contar?», «aquí veríades», etc. [1]).

[1]) Consúltese: MILÁ Y FONTANALS, *Obras completas*, t. VI; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología líricos castellanos*, XI, y especialmente MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, obra capital y precisa para el tema — véase también la nueva edición, 1942, en la «Colección Austral» de Espasa-Calpe —. Sobre los juglares fuera de Castilla, consúltese: E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen-Age*, París, 1910; G. BERTONI, *La poesía dei Goliardi* (parte de «Poesie leggende costumanze del medio evo», 1917); en el mismo libro, *Buffoni alla corte di Ferrara*: G. BONIFACIO, *Giullari e Uomini di Corte nel* 200, Nápoles, 1907; EZIO LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei saecoli XIV e XV* (suplemento núm. 16 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1914; ESPINOSA Y QUEVEDO, *Cosas de España*, 1892; BOFARULL, *Ministriles y juglares de la corona de Aragón* («El Arte», Barcelona, 1859); JUBINAL, *Jongleurs et Trouveres*, etc. Sobre algún aspecto de *Poesía juglaresca* de Menéndez Pidal, véase: T. BABBIT, *Twelfth-Century Epic Forms in Fourteenth Century Chronicles*, en «The Romanic Review», Nueva York, 1935.

CAPITULO III

La influencia francoprovenzal y el Teatro

Los poemas narrativos en versos cortos. — El *Libro dels Tres Reis d'Orient* y las leyendas devotas. *La vida de Santa María Egipciaca.* — La literatura de «debates» y el comienzo de la lírica. — El elemento satírico en *Elena y María.* — Comienzos del Teatro. — El *Auto de los Reyes Magos.* — El Teatro posterior hasta el siglo XV.

Los poemas narrativos en versos cortos

Desde el final del siglo XII al último tercio de la centuria siguiente se desarrolla una literatura de poemas narrativos escrita en versos cortos, que generalmente oscilan entre siete y nueve sílabas, y en la que es patente la influencia de las letras francesas y provenzales. Los asuntos pertenecen al fondo común de los escritos de la época: leyendas devotas de vidas de santos o de relatos animados procedentes de los Evangelios apócrifos, disputas y debates en los que puede apuntar algún rasgo satírico. Esta parte de disputas emplea el diálogo como forma de elocución. También aparece un comienzo de motivo lírico en castellano, cuando todavía era el gallego la lengua típica del género subjetivo. En toda esa literatura vemos apuntar, dentro de la influencia transpirenaica, un suave tacto en los detalles y en las descripciones, y al final del siglo XIII una poderosa originalidad española que anuncia el franco realismo y la visión humorista de nuestros grandes autores.

La influencia francesa es clara en la lengua de los poemas: *argente, affer, sage (Santa María Egipciaca);* el caso de *após* en el sentido de «en comparación de» puede relacionarse con el proceso significativo del francés *pres*, que pasa de la idea de proxi-

midad a la de comparación *(Elena y María);* algún giro sintáctico: «tornat vos end» es versión literal del *retournez-vos-en* francés; expresiones como «caballeros de paratge» *(Elena)* o «todos la tienen por de paratge» *(Egipcíaca)* puede relacionarse con el francés: *un homme de parage, de moult haut parage*, etc. También aparece en las fuentes: un poema anglonormando del siglo XIII origina la *Disputación del alma y el cuerpo;* de la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne* procede nuestra *Egipcíaca* [1]); del poema picardo *Le Jugement d'Amour* se forma nuestro *Elena y María*, tal vez por intermedio de una imitación más servil perdida. También se cree francesa o provenzal la fuente, aun no precisada, del *Libro dels Tres Reis d'Orient.*

También es indudable el influjo francoprovenzal en la versificación. De siete sílabas (seis según la manera francesa de contar) es el original de la *Disputación:*

Un samedi par nuit,
endormi dans mon lit,

que trata de reproducir la derivación española: «si queredes oír»; de nueve (ocho a la francesa) el *Jugement:*

Ici gist Florence enfouie;

que de cuando en cuando surge en *Elena:*

commo rey e como señor...
luego le van obedesçer...

También en *Egipcíaca* se intenta reproducir el eneasílabo («octosyllabe» francés):

salió al muro de la çibtat...
que el diablo con ella non fuesse...

[1]) Véase el problema de sus fuentes resumido en A. T. BAKER, *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne* («Revue de Langues Romanes», t. LIX, págs. 212-76). El llamado manuscrito B de esta *vie rimée*, parece ser el texto con el que ofrece más analogías la *Vida* castellana. El motivo del pájaro que lleva María ha hecho pensar en una posible influencia provenzal («una avezuela teníe en mano...»). Milá y Fontanals, en sus *Trovadores en España*, admitía ya esta posibilidad.

Pero sin duda, como advierte en un caso Menéndez Pidal, ya existía una forma irregular castellana, amétrica, que es la que predomina en estos poemitas, y que se separa del intento de igualdad de versificación de los originales en provenzal o en francés. El octosílabo castellano aparece muchas veces, por ser sin duda más apropiado al oído de nuestros autores que el eneasílabo francés. Es interesante la forma de este eneasílabo, aunque lleno de irregularidades, en los poemitas de este género, pues ya no lo volveremos a encontrar en castellano hasta el siglo XIX.

El «Libro dels Tres Reis d'Orient» y las leyendas devotas. «La vida de Santa María Egipcíaca» [1])

El *Libro dels Tres Reis d'Orient* trata las leyendas de la infancia de Jesús conforme a los Evangelios apócrifos. A pesar del título, la parte referente a la adoración de los Magos ocupa sólo los primeros versos, continuando el poema con la historia de la degollación de los Inocentes por mandato de Herodes y la huída a Egipto. En esta parte se desarrolla el episodio más característico del poema: la Sagrada Familia es cautivada por dos ladrones; uno, cruel, quiere dar muerte al Niño, al que defiende el otro, de buenos sentimientos, que invita a pasar la noche en su cueva a los cautivos. La mujer de este «buen ladrón» llena de atenciones a la Gloriosa y baña al niño Jesús, llorando. La Virgen pregunta el motivo de su aflicción. La mujer refiere que su hijo, recién nacido, está gafo (leproso). María coge en sus manos («Ca no so ascorosa») al niño y lo baña en la misma agua que había servido para Jesús. El milagro se realiza: el niño queda sano y limpio como un cristal. El ladrón bueno favorece la fuga de María y José. Pasa el tiempo. El hijo del ladrón alevoso muere a la izquierda de Cristo; el leproso-sano, a su diestra:

Dimas fu salvo,
e Gestas fe condapnado.
Dimas e Gestas,
medio Diuina Potestas.

[1]) Estos dos poemas se encuentran, con el *Libro de Apolonio*, en un manuscrito de la Biblioteca de El Escorial. Textos: «Autores Españoles», tomo LVII; Facsímile del manuscrito de El Escorial, New York, 1904; Ed. Foulché Delbosc, Barcelona, 1908.

El relato se anima, en toda la obrita, con notable sencillez e ingenuidad.

Más belleza de estilo posee la *Vida de Santa María Egipcíaca*, escrita, del mismo modo que la obra anterior, en pareados consonantes. Ya hemos aludido a su fuente, que procedería de los *Acta Sanctorum*. El poema español coincide, en lo esencial, con las formas divulgadas por toda la Europa cristiana de la leyenda de la santa, famosa pecadora, sufrida penitente después. El abad Zósimo o Zózimo aparece con el nombre de Gozimás. Toda la parte final del relato coincide con la delicada devoción de la historia de Santa María Egipcíaca de la *Leyenda dorada* de Jacobo de Voragine (1230-1298), un poco posterior a nuestro poema. La coincidencia se debe, claro está, a la comunidad de fuentes.

El poema español, aunque deba gran cantidad de motivos bellos a sus modelos, posee sin duda una amena facilidad narrativa y un sentido de los contrastes y de los detalles. Las páginas más celebradas: los dos retratos de María en el pecar y en la penitencia, el primero lleno de riqueza voluptuosa, de blancura «como cristal», y el segundo, patético en las negras huellas del ayuno y del dolor, encantan al lector actual. No sólo corresponden a un poderoso acierto literario: llevan un sello de raza que seguirá en la centuria diecisiete adivinando encantos sensuales, bajo el hábito de estera, en las carnes maceradas de la Magdalena de Pedro de Mena. Tenemos que pasar siglos para pensar en los equivalentes; recordemos, de otra parte, las duras líneas de la Maddalena del siglo XIII de la pintura florentina — Galleria dell'Accademia, Florencia —, y comprenderemos cómo nuestros primitivos literarios se adelantaban a la plástica. También la escena de Eros idealizado entre el abad y la penitente, esta simpatía resuelta en lágrimas hace pensar en motivos de nuestra comedia de santos del siglo XVIII — por ejemplo, en *San Franco de Sena*, de Moreto — y aun en casos más próximos — hasta en la escena de Angustias arrepentida y el sacerdote don Guillén de la novela *Belarmino y Apolonio*, de Pérez de Ayala —. Un maravilloso encanto nos lleva a la muerte de la protagonista:

> Premió los oios bien conuinientes.
> Çerró su boca, cubrió sus dientes.
> Enboluiós en sus cabellos,
> Echó sus braços sobre sus pechos.

El alma es de ella salida.
Los ángeles la han reçebida.
Los ángeles la van leuando.
¡Tan dulçe son que van cantando! [1])

La musa hispánica ha contribuído a la fijación de esta tierna leyenda de pecadora hermosa arrepentida; que no se olvidará siglos más tarde, y en Goethe ayudará a la salvación de Margarita en la apoteosis del *Fausto* [2]).

La literatura de «debates» y el comienzo de la lírica

No faltan en lengua castellana obras que corresponden al género de los «debates», tan desarrollado en la Europa cristiana, que vivía en un ambiente de densa dialéctica a la manera escolástica. Naturalmente, se alambicaba el ingenio y se tendía a las abstracciones, a las que se comunicaba un poderoso dinamismo. El mismo dinamismo que alzaba las aéreas naves de las catedrales góticas. Se partía de los diálogos en que personajes de carne y hueso se dedicaban a la dialéctica, hasta llegar a alegorías o a seres inanimados a los que se atribuían las mismas cualidades. Podían discutir unas damas sobre las excelencias de sus amantes, pero también la disputa podía tener lugar entre el agua y el vino o entre el cuerpo y el alma. Nuestra época barroca, que por otros motivos, también neoescolásticos, tendió a la dialéctica y a la alegoría, pudo resucitar por última vez algún tema de estos debates.

[1]) Cotéjese, por ejemplo, con la muerte de la protagonista de la *Vie provençale de Sainte Marguerite*:

E quant los angels l'ent portavont
en auta vos Ihesu lauzavont...
Prezeron l'arma de la donzella
el cel s'en monteron amb ella:
l'arma portavont en cantant,
trastugh cantavont novel quant.

[2]) Actualmente ha vuelto a adquirir calidad estética el tema primitivo de la Egipcíaca, en un bello drama musical de Respighi.

Sobre la leyenda de Santa María Egipcíaca, consúltese: Karl Kanust, *Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandrien und der h. Maria Aegyptiaca*, Halle, Niemeyer, 1890; y A. T. Baker, *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne* («Revue de Langues Romanes», t. lix, 1916-17, págs. 145-401). En este último trabajo, hay aportaciones de E. M. Chaytor, para la parte española de transmisión literaria de la leyenda: *Chapitre IX: La version espagnole*, páginas 272-279.

La *Disputa* o *Disputación del alma y el cuerpo* debe de corresponder a los últimos años del siglo XII [1]). Está en pareados de versos cortos, y por la lengua y la grafía de los diptongos parece coetáneo del *Misterio de los Reyes Magos*. La obra en sí no se sale de la sujeción a un modelo francés y de una mediana inspiración. Procede del francés *Débat du Corps et de l'Ame*. Ambas obras se refieren a la leyenda en forma de visión en que el alma y el cuerpo de un difunto se atribuyen recíprocamente la culpa de sus pecados. Ya en el siglo x existían versiones inglesas en que aparece el alma en soliloquio, primera forma de la leyenda, que se relaciona también con el relato de Alejandro en que éste, acompañado de dos ángeles, en el desierto, encuentra un cadáver, explicando los espíritus celestes circunstancias sobre la separación del alma y el cuerpo. La versión latina, ya en forma de diálogo, *Rixa animae et corporis* se adelanta a la forma francesa y española. La literatura castellana no cesó de interesarse por el tema. En los albores de la escuela alegóricodantesca del siglo XIV reaparece en la *Revelación de un ermitaño*, escrita en coplas de arte mayor, y, lo que es más curioso, habiendo influído en una *Farsa racional del libre albedrío en que se representa la batalla que hay entre el espíritu y la carne*, llega a la época conceptista con Calderón, que compone un auto intenso y conciso de su primera época: *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*.

A un género menos dramático — dentro de la sección de «debates» — pertenecen los *Denuestos del agua y el vino*, que, detrás de la *Razón de Amor*, se hallan en un códice de la Biblioteca Nacional de París. Corresponden a este género, que, dentro de un convencionalismo dialéctico, ofrece en ocasiones motivos finos de ironía o de animado diálogo. El paralelismo con obras análogas de la literatura francesa es evidente. Hablan por turno el agua

[1]) Fué hallada en un pergamino del monasterio de Oña, de 1201. Seguramente la «disputa» será algunos años anterior. Véase texto y bibliografía: RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1900, páginas 449 y sigs. Consúltese sobre la leyenda del «debate entre el alma y el cuerpo»: TH. BATIOUCHKOF, *Le débat de l'Ame et du Corps* («Romania», XX, 1891). Los orígenes de la leyenda de la lucha del cuerpo y el alma arrancan de un pasaje de San Pablo («Gálatas», v, 17), nos hacen pensar en la *Psychomachia* de Prudencio, en un tratado de Hildeberto (siglos XI-XII), ya con diálogo *(De querimonia et conflictu carnis et spiritus)*, en la poesía latina del siglo XIV. *De contentione anime et corpore*, en el burlesco — para fines devotos — *Contrasto fra l'anima e'l corpo* de fra Jacopone da Todi, en Italia, etc. Véase también: L. E. KASTNER, *Débat du Corps et de l'Ame en provençal* («Revue des Langues Romanes», t. XLVIII, 1905, págs. 30 y sigs.).

y el vino, discutiendo sus propias excelencias y los defectos del contrario. El vino acusa al agua de sus malos efectos: «que cuando te legas a bino — fazes-lo feble e mesquino», pero tiene que oír a su vez a su competidor: «¡Bien sabemos qué recabdo dades — en la cabeza do entrades!» Desde estas menudencias el debate se eleva hasta las razones teológicas: el vino puede transustanciarse en la sangre de Cristo, el agua es la materia del bautismo, sin el cual nadie puede salvarse. El final pertenece a la *poesie de la ripaille*, del *Gaudeamus igitur:* «Mi razón aquí la fino — e mandat-nos dar vino» [1]).

La primera parte del mismo códice contiene la más antigua muestra del lirismo en castellano: *La razón feita de Amor*. Ya en el comienzo notamos esta primera gota de fina emotividad: «Qui triste tiene su corazón — venga oír esta razón». Las auras europeas de este género amoroso — escuela provenzal y norteitaliana, minnesinger germánicos — aparecen claras en la advertencia del principio, al decírsenos que el autor es un escolar «que siempre dueñas amó» y que se crió «en Alemania y en Francia» y que «moró mucho en Lombardía — por aprender cortesía».

El poeta aparece en un paisaje artificioso y bello como en la lírica provenzal. En la hora de la siesta; un manzanar, una fuente, hierbas y flores a su alrededor, «las rosas y el lirio y las violas». Un intenso aroma de vida: «mas ell olor que d'i ixía — a omne muerto resucetaría». El poeta toma una flor en sus manos y quiere cantar de amor. Se acerca una hermosa doncella blanca y sonrosada, con las cabellos cortos sobre las orejas, amplia frente, cara fresca como manzana, nariz recta, ojos negros vivos, dientes blancos, labios rojos y no muy delgados: prototipo de belleza finamente sensual, que volveremos a hallar en el retrato de Melibea. Viene cogiendo flores y cantando una canción «de amigo». «¡Ay, meu amigo — si me verás yamás contigo!» El poeta la toma de la mano y comienza un fino y delicado dúo de amor. Al irse la amada, él

[1]) Textos: Morel-Fatio («Romania», t. xvi, 1887, págs. 368-73); Menéndez Pidal, «Revue Hispanique», t. xiii, 1905, págs. 602-618; Menéndez y Pelayo, *Antología de líricos castellanos*, i, 1-6; *Poema del Cid y otros monumentos de la primitiva poesía española*, ediciones Calleja, Madrid. Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Hist. poes. castell. Edad Media*, i, págs. 149-152. Puede hallarse la fuente de los «denuestos» en *La Desputoison du vin et de l'eau* (véase Ed. Achille Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, etc.*, París, 1839, t. i). Hubo también poesías goliárdicas latinas del mismo tema. Consúltese: T. H. Hanford, *The Medieval Debate between Wine and Water* («The Modern Languages Association», Baltimore, 1913, xxviii, págs. 315-367).

queda desconsolado; cuando va a adormecerse ve una paloma blanca «como la nieve del puerto» que se acerca a la fuente. He aquí un delicioso cuadro de tono completamente lírico — el primero en castellano, en una época en que el género usaba sólo la lengua gallega en España —, deliciosa miniatura que se anticipa a otros frutos de la escuela provenzal: el «dolce stil nuovo» toscano en poesías maravillosamente exquisitas como la *ballata* que comienza: «In un boschetto trovai pastorella» de Guido Cavalcanti (1260-1300).

El elemento satírico en «Elena y María»

Ya en la *Razón feita de Amor* aparece un recuerdo del tema de la contraposición de las armas y las letras, al decir la doncella «...Non conozco mi amado, — pero dize'm un su mesaiero — qu'e clérygo e no cavallero; — sabe muito de trobar — de leyer e de cantar...»

Existía en los siglos XII y XIII, en latín y en romance, una forma de debate acerca de la preferencia que debe darse a las armas o las letras, que encarnan, respectivamente, las damas amigas de un caballero y de un clérigo. Tratan ellas en sus ataques y apologías de demostrar que su galán es más digno del amor, ocultando un motivo más hondo sobre la eterna pugna entre el hombre de acción y el de estudio. La solución de este motivo a base de «sus enamoradas» cae muy bien en el sentido refinadamente femenino, lírico, de la poesía provenzal y sus inmediaciones, que es donde hay que localizar este género de disputas. Se considera como el más antiguo de estos poemas uno, latino, *Phillis et Flora*, en que la disputa se resuelve a favor del clérigo, término que significa ampliamente, aquí, hombre de letras [1]). En ocasiones, el debate es un pretexto para desarrollar el narrador sus condiciones de fina imaginación, como

[1]) Phillis defiende al clérigo y Flora al caballero. Decididas a visitar a Cupido, Phillis monta en un mulo que domó Neptuno, y Flora en un caballo cuya silla trabajó Vulcano. Su rápido viaje suscita las bellas imágenes de dos lirios o dos estrellas que se corren en el firmamento. En el paraíso del amor, entre músicas y cantos de aves, Cupido preside, entre ninfas y faunos, siendo jueces la Naturaleza y el Uso, decidiéndose a favor del partido del hombre de letras.

Consúltese: Ch. Oulmont, *Les débats du Clerc et du Chevalier*, París, 1911, y Menéndez Pidal, en la edición de *Elena*.

ocurre en *Le Jugement d'Amour*, en la literatura francesa — en lengua picarda, ¿fines del siglo XII o inicios del XIII? —. Se nos presenta, en esta poesía delicada y graciosa, a Blancheflour y Florence — amigas del clérigo y del caballero —, con vestidos de amores, guirnaldas y besos, visitando el palacio del Amor — flores, maderas magníficas — para que falle en la contienda. El dios convoca a las aves, nombrándose campeones del partido de cada una de las jóvenes. El ruiseñor, cantador lírico, vence al papagayo, charlatán y vistoso, proclamándose la supremacía de las letras. Florence, amiga del *cevalier*, muere de pena y es enterrada por las aves en un elegante sarcófago. Próximamente de la misma fecha — quizá un poco posterior —, *Hueline et Eglantine* acentúa los rasgos satíricos. Las derivaciones anglonormandas descienden, a veces, en sus detalles, al realismo más bajo.

La derivación española entra en esta nueva fase en que «clérigo» significa ya sacerdote, y el género entra de lleno en la sátira de dos clases sociales, transparentándose la simpatía por el hombre de acción que llega a vencer en la contienda [1]).

La *Disputa* de *Elena y María* corresponde al último tercio del siglo XIII y está escrita en dialecto leonés [2]). Desarrolla, en el fragmento conservado, la forma animadamente dramática del diálogo, con una variedad irregular de versificación propia de la poesía juglaresca. Se nota sin duda la preferencia del poeta por el hombre de armas, el amigo de Elena es «defensor», mientras que el de María «orador». La descripción de la llegada al palacio del caballero está llena de entusiasmo y de vida:

> ¡Dios, qué bien semeja!
> Açores gritando,
> caballos reninchando.
> Alegre vien e cantando,
> palabras de cortes fabrando.

La ironía del clérigo es patente en toda la obrita: «más vale un beso de infanzón, que cinco de abadón», dice con sarcasmo Elena.

[1]) Así ocurre en el poema anglonormando *Blancheflour et Florence*.

[2]) Ha sido perfectamente estudiada por Menéndez Pidal, que ha publicado *Elena y María (disputa del clérigo y el caballero)* en la «Revista de Filología Española», págs. 52-96. La «disputa» ha sido reeditada después en «*El Poema de Mio Cid*» *y otros monumentos de la primitiva poesía española*, ediciones Calleja, págs. 225 y sigs.

La barragana del cura presenta un retrato de su amante amontonando trigo y vino, gran comedor, lleno de comodidades, envuelto en su recia capa los días de helada, que gana «diezmos y primencias», «sin pecado e sin engaño»: un sensual egoísta. Realmente coincide con la silueta satírica de la rival, cuando sintetiza en estas palabras la vida del abad:

> Comer e gastar,
> e dormir e folgar,
> fijas de omnes bonos ennartar [1])
> casadas e por casar.

Todo el diálogo está lleno de viveza y fuerza, anunciando la gracia poética del *Libro de buen amor* del Arcipreste. Cuando Elena habla de los clérigos suspirando por la muerte de sus vecinos, con vistas al dinero del entierro, con sus monaguillos que al tocar as campanas, en tales casos, unos doblan a muerto y otros repican a fiesta; y aludiendo a la manceba, despectivamente, al pedir a Dios al empezar la misa que les libre «de gente non sancta», hace pensar en las caricaturescas parodias de eclesiásticos salidas de la inspiración prerrabelesiana de Juan Ruiz. No falta la visión realista y burlona en la descripción del caballero — hecha por María, naturalmente — orgulloso y hambriento, con el pan a ración y el vino desazonado, que canta, pero pasa hambre y frío; que vive incómodamente, que, según una expresión concisamente feliz, «sonríe mucho e come poco», precursora de los trazos del escudero del *Lazarillo*. La recia y pintoresca inspiración de *Elena y María* lleva por los caminos que confluyen en la picaresca [2]).

Comienzos del Teatro

La opinión más generalizada en relación con el drama moderno y sus orígenes es la que le supone nacido al calor de la Iglesia,

[1]) «Ennartar», como advierte Menéndez Pidal, además del sentido de engañar, significaba concretamente «seducir a una mujer».

[2]) La disputa queda interrumpida cuando, al acudir las dos damas a la corte de amor del rey Oriol, Elena empieza a defender al caballero. Cree Menéndez Pidal que, dada la tradicional antipatía española contra la «manceba del abad» («abad» en sentido general de cura o párroco), la contienda se resolvería a favor del caballero, como en *Blancheflour*. Menéndez Pidal estudia las formas de dialecto leonés del poema y particularidades de su versificación.

como una ampliación de la liturgia [1]). La condición teológica de la cultura medieval no hallaría excepción en la historia del Teatro, que se formaría partiendo de formas estrictamente religiosas. La otra teoría, que admite las supervivencias de las últimas formas degeneradas del teatro latino, motivando un género grosero y satírico de farsas medievales, junto a las cuales el drama religioso adapta su técnica a motivos más elevados, con objeto de atraerse el público que acudía a las otras representaciones, dista mucho de tener una confirmación objetiva. En cambio, conocemos muchas obras de teatro estrictamente litúrgico, representado por sacerdotes y adaptado a las solemnidades del calendario sacro. Se celebraban estos actos en el interior de las iglesias y en sus claustros, y se empleaba, primero, únicamente la lengua latina. Aun hoy, la liturgia revela sus grandes condiciones de posibilidad dramática, especialmente en el canto de la Pasión dialogado, en los oficios del Domingo de Ramos y del Martes, Miércoles y Viernes Santos. Al alternar la capilla de música con el diácono o sacerdote que representa la parte de la Sinagoga, podemos hallar acaso un recuerdo de la intervención del coro en la tragedia clásica. Cuando en la música moderna la *Passio* ha producido intensas interpretaciones llenas de patetismo — desde la de San Mateo y San Juan, de Victoria, a las de Bach —, encontramos un motivo más a favor de las posibilidades dramáticas de la liturgia. Del canto alternado al ciclo de representaciones de la Pasión hay sólo un paso. Del mismo modo, de la secuencia de Pascua *Victimæ Paschali laudes* procedió — teniendo en cuenta el diálogo *Dic, nobis, Maria, — quid vidisti in via?*, etc. — el grupo de obras en que se dramatiza la visita de las tres Marías al Santo Sepulcro y el encuentro con los ángeles que declaran el milagro de la Resurrección. En este severo ambiente se moldeó el primer teatro europeo, bajo las naves de las catedrales románicas, entre el aroma del incienso y los matices finos de los esmaltes bizantinos y las sedas de los ornamentos. En Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Italia se ha seguido, paso a paso, la historia de las formas litúrgicas latinas transformándose en representaciones en lengua vernácula, que tienden a secularizarse respecto del lugar de la escena y aun de los asuntos [2]).

[1]) «En France comme en Grèce — afirma Petit de Julleville —, et chez la plupart des peuples, le théatre était né du culte religieux, et dans l'Eglise même».

[2]) Consúltese: Marius Sepet, *Origines catholiques du Théâtre moderne*, París, 1901; *Le drame religieux au Moyen-Age*, 1908; Coussemaker, *Drames*

En España podemos aún formarnos idea de este teatro litúrgico, por la deliciosa representación que aun hoy, si bien modificada, se verifica en Elche los días de la fiesta de la Asunción de la Virgen, con los sacerdotes vestidos de apóstoles, la intervención de la capilla de música y el movimiento de la imagen de María.

Junto a las solemnidades de las dos grandes fiestas de Pascua (Navidad y Resurrección) se agrupan dos géneros de obras que podemos llamar ciclos de Navidad y de la Pasión y Resurrección, respectivamente. Al primer ciclo corresponde la más antigua producción conservada del Teatro castellano: el llamado *Misterio de los Reyes Magos*, término no del todo apropiado ya que la palabra *mystère* no se generaliza en la escena francesa hasta el siglo XV. Nuestra representación de los Reyes se relaciona con los oficios latinos de Rouen, Limoges Nevers, Orléans, etc., adelantando mucho el movimiento dramático.

El «Auto de los Reyes Magos»

Menéndez Pidal llamó auto a esta pieza al editarla [1]). Se halla en un códice de comienzos del siglo XIII, pero la lengua del drama puede ser algo anterior, acaso de fines del XII, no muy posterior al poema de *Mio Cid*. Sólo se conserva de la obra un fragmento de ciento cuarenta y siete versos. En él aparecen por separado los tres reyes «Caspar», Baltasar y Melchor, reuniéndose después y decidiéndose a visitar al Mesías, que había nacido, según atestigua

liturgiques du Moyen-Age, Rennes, 1860; C. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le Théâtre religieux du Moyen-Age* («Mémoires de l'Academie Royale de Belgique», I, 1906); *Le costume dans le Théâtre religieux du Moyen-Age* («Revue de Belgique», 1903); M. WILMOTTE, *Etudes critiques sur la tradition littéraire en France*, Bruselas, París, 1909; PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du Théâtre en France. Les Mystères*, París, 1880 (dos tomos); JUSSERAND, *Le Théâtre en Angleterre depuis le conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare*, París, 1881; A. DI ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, Turín, 1891; V. DE BARTHOLOMEIS, *Origini della Poesia drammatica in Italia*, Bolonia, 1924, etc.

[1]) El texto del *Auto de los Reyes Magos* fué descubierto en Toledo por F. Fernández de Toledo, que fué después arzobispo de Santiago. Se hallaba al final de un códice que contenía un capítulo de las Lamentaciones de Jeremías comentado por Giliberto, canónigo de Auxerre († en 1134), que hoy posee la Biblioteca Nacional de Madrid. Ha sido estudiado por Baist, Morel-Fatio, Hartmann, Lidforss, E. de la Barra y Menéndez Pidal. Textos: G. BAIST, *Das altspanische Dreikonispiel*, 1887; MENÉNDEZ PIDAL («Revista de Archivos», 1900); *Poema de «Mio Cid» y otros monumentos...*, ediciones Calleja, págs. 181 y siguientes.

la misteriosa estrella. Llegan al palacio del rey Herodes, que queda admirado de la noticia de los Magos, y después de un soliloquio en que manifiesta sus temores, convoca a sus sabios para saber dónde nacerá el Redentor, interrumpiéndose la pieza durante la discusión de dos rabíes.

Como en el caso de *Mio Cid*, la perfección de un arte instintivo en la lengua ruda de la época hace suponer que no puede ser la primera obra de su género. Se comenzaría imitando las piezas latinas y francesas, antes de llegar a esta sobria y perfecta forma de teatro primitivo. La acción, rápida, se desarrolla con intensidad y vida, con detalles realistas típicos de la literatura castellana y hasta con un intento de caracterización. Se ha notado, como rasgo de aguda crítica, el escepticismo del rey negro (Baltasar), que espera ver tres noches seguidas la estrella para convencerse de su sobrenaturalidad.

Por tres noches me lo ueré,
y más de uero lo sabré.

Pero también los otros Magos intentan probar la realidad del fenómeno. Así, «Caspar» y Melchor esperan una noche más:

CASPAR. Otra nócte me lo cataré;
si es uerdat bien lo sabré.
MELCHIOR. Ueer lo é otra uegada
si es uerdat o si es nada [1]).

Con maravillosa ingenuidad dialogan los personajes de esta representación. La escena de los reyes ante Herodes es una buena muestra expresiva de movimiento, y en el monólogo siguiente hallamos el primer ejemplo del «soliloquio» tan importante en la época de Calderón. La discusión de los judíos, animada y representativa, ofrece un vivo cuadro que lleva envuelta la desconfianza respecto a la raza semita:

Par mi ley nos somos errados!
¿Por qué non somos acordados?
— Yo non la sé, por caridad.
— Porque non la avemos usada
ni en nuestras bocas es falada.

[1]) La ingenua expresión de «Caspar»: «Non es uerdat, non sé qué digo — todo esto non vale uno figo», es corriente en la época. Pueden hallarse frases semejantes en *Mio Cid*, Berceo, *Fernán-González* y en los poemas franceses y provenzales anteriores o coetáneos.

El *Auto de los Reyes Magos* posee la misma ingenua devoción que se manifiesta en la plástica coetánea. La sucesión de los tres magos coincide con el frontal de Aviá (Museo Municipal de Barcelona), de la misma época, en que las figuras aparecen a caballo, bajo sus nombres: *Caspar, Baltasar, Melquior*. El arte primitivo de la pieza dramática es el mismo de las pinturas murales románicas del Museo de Barcelona, y nos hace pensar en las iluminaciones de los *Beatos*.

Falta el desenlace de la pieza, aunque podemos suponer que pondría en escena la adoración ante el portal de Belén. Acaso pudiéramos pensar en la no imposibilidad de un «villancico» primario, rudo, que correspondiese al mismo grado lírico y cantable del «Eya, velar» de un poema de Berceo [1]). Tal como se halla la pieza es la primera forma de lo que será el «auto del Nacimiento» de los siglos XV y XVI.

El Teatro posterior hasta el siglo XV

Aunque exista una gran laguna, respecto al Teatro castellano, desde el *Auto de los Reyes* hasta Gómez Manrique, podemos darnos cuenta de lo que fué el género. El testimonio de un pasaje conocido de las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio nos permite delimitar los grupos de formas teatrales en la Edád Media. Había, desde luego, un drama sacro litúrgico al lado de piezas profanas. La división se declara en la obra aludida al indicarse cuáles son las representaciones que pueden ser hechas por clérigos. En éstas se distingue claramente el ciclo de Navidad y el ciclo de la Pasión y Resurrección como en la escena europea coetánea. Alfonso X habla de las piezas sobre la *Nasçencia de Nuestro Señor Jesu Christo* en que se incluye la anunciación del ángel a los pastores, y de la «aparición» o epifanía cuando «los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar». El otro ciclo se indica al referirse a la representación sobre «su Resurrección, que muestra que fué crucificado e que resuscitó al tercer día». Junto a este teatro devoto existía otro profano, resultante de las últimas formas inferiores de la descomposición de la comedia latina: los «juegos de escarnio». El Rey Sabio prohibe a los sacerdotes la intervención en estas

[1]) En el *Duelo que fizo la Virgen...*

piezas, en las que se hacen «muchas villanías y desaposturas». Es fácil que algunas piezas paródicas hubiesen surgido al lado de festividades eclesiásticas, como el burlesco sermón del «Bisbetó» que se conserva en catalán, sobre la costumbre, que tuvo que ser prohibida, de la presidencia del coro en algunos templos, por un monaguillo vestido de obispo, el día de los Inocentes. En lo que se refiere a los tipos satíricos de los juegos de escarnio, se podría encontrar el origen de nuestros pasos y entremeses.

Igualmente es probable que existiese en nuestra Edad Media un Teatro «de colegio», análogo al de Francia o Alemania, para representarse por los alumnos de las universidades. Tiene todo el aspecto de un género tradicional el tardío *Aucto del Repelón*, de Juan del Encina, de trama completamente primaria — sobre las burlas que unos estudiantes hacen a unos aldeanos que van al mercado de Salamanca — y de lenguaje más arcaico que el resto de las obras dramáticas del autor.

Dirigiendo la mirada al Teatro europeo más allá de los Pirineos, nos encontramos con una serie de obras que, partiendo de la escenificación de motivos litúrgicos, se convierten en una sencilla versión dramática de temas de las Sagradas Escrituras de carácter histórico, género llamado tardíamente *mystères* (misterios), al lado del cual hay que situar los *miracles*, episodios de vidas de santos o milagros de la Virgen. Es posible que tengan estas piezas del Teatro francés, por ejemplo, correspondencia con otras españolas. Del *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf (siglo XIII) tenemos un equivalente narrativo delicioso en un milagro narrado por Berceo, aunque no una obra escénica. Aun de otras clases de obras notamos derivaciones tardías. Del *Drame des Prophètes du Christ*, en que los personajes del Antiguo Testamento anuncian los hechos de Jesús, deriva una línea que, pasando por nuestro siglo XVI, llega hasta Calderón (auto de *Las Órdenes Militares)*. Debemos pensar también en las «moralidades» *(moralités)*, de carácter alegórico y generalmente satírico. La pieza titulada *Bien advisé et mal advisé*, en que se presentan los distintos caracteres de la humanidad, se adelanta a la idea del Mal Genio y el Buen Genio que se dirigen al Mercado de la vida en un auto de Calderón. El hecho de que existan «representaciones morales» en nuestro siglo XVI, y este detalle de que pasen en el XVII a Calderón motivos que emparientan con esas obras, hace pensar que ya en la Edad Media el

género existía en la Península. De todas maneras, de nuestras típicas representaciones del quinientos, el *Auto del Nacimiento* y las obras históricas (bíblicas, de leyendas de santos, etc.) corresponden a los «misterios», mientras que las «farsas sacramentales», después llamadas «autos», siguen el tipo alegórico y dialéctico de las *moralités*.

La parte historial del «misterio» se une con el motivo lírico del villancico en la formación del castizo género del *Auto del Nanimiento*. Así, en la pieza más antigua — de Gómez Manrique, siglo xv —, después de la escenificación de diferentes pasajes del Evangelio, las religiosas del convento donde se celebraba la fiesta cantan al órgano una letra de tono popular.

CAPÍTULO IV

El «mester de clerecía»

La escuela del «mester de clerecía»: condición erudita, lenguaje, métrica, modelos. — *El Libro de Apolonio.* — Gonzalo de Berceo; su temperamento, su inspiración devota, su primitivismo. — Clasificación de las obras de Berceo. — Los temas de los «Miraclos» y su desarrollo posterior. — La erudición clásicomedieval del poema de *Alixandre:* la leyenda, los anacronismos. — Sentido heroico del *Poema de Fernán-González.*

La escuela del «mester de clerecía»: condición erudita lenguaje, métrica, modelos

La literatura del siglo XIII presenta en su escuela erudita del «mester de clerecía» afinidades indudables con la cultura y el arte coetáneos. Pensemos en la arquitectura monástica de fines del XII y principios del XIII (en que transcurrió la juventud de Berceo), y sentiremos la misma emoción delicada y recogida de las vidas de santos cantadas en iguales hileras de versos alejandrinos. La suavidad íntima del claustro de Santo Domingo de Silos muestra las detalladas figuras de sus capiteles románicos y de los relieves, como el códice del monasterio en que se guardó la vida poemada del fundador. La vuelta al gusto de lo primitivo ha logrado descubrir las bellezas escondidas en las sencillas narraciones de historias sacras, de explicaciones de la liturgia, de hazañas de héroes antiguos vestidos con la cota y embrazando el escudo medieval, como los soldados romanos en torno a la Resurrección de Cristo, de una escultura del románico. La naturaleza estilizada, la alegría ingenua y luminosa de los mejores momentos de Berceo, nos su-

giere la luminosa música de paraíso del pórtico delicioso de la catedral de Santiago.

Todos los poemas de este *mester* o *menester* de clérigos (hombres de letras) están escritos en estrofas de cuatro versos alejandrinos (de catorce sílabas) a «sílabas contadas», con una sola rima: *tetrástrofos monorrimos alejandrinos*. Berceo, especialmente, tiene buen cuidado de no faltar a la medida ni excederla. A diferencia de la irregularidad métrica de las *gestas*, los poetas de esta escuela narrativa consiguen una relativamente perfecta igualdad de medida [1]). El verso de catorce sílabas, de dos hemistiquios, con cesura en el medio, es el vehículo monótono de las ingenuas leyendas de santos o de los hechos del gran macedonio y de la novela bizantina. A medida que avanza el siglo XIII se nota, en la transición a la siguiente centuria, una tendencia a sustituir el verso alejandrino por el de dieciséis sílabas, como en el *Libro de miseria de omne*, comenzando la disolución de esta unidad venerable, que en manos del Arcipreste de Hita, en el siglo XIV, llegará a poseer extraordinaria flexibilidad.

La lengua del mester de clerecía presenta las características de su centuria: tendencia al apócope de la vocal final *(omnipotent, vid, uest)*, formas en *ie* en el imperfecto de indicativo y el condicional *(dizíe, corríen, querríe)*, conservación del diptongo del sufijo *ellu (cossiella, Castiella, poquiello)*; alguna construcción a base de «mas plus» (pero más), etc. [2]). La influencia del latín eclesiástico es visible ya en cultismos ya en frases arrancadas del breviario *(Salve Sancta Parens, Te Deum Laudamus)*, o en paranomasias conceptuosas como la de *Eva-Ave*, como en el himno *Ave Maris Stella* del oficio de la Virgen. Al propio tiempo se recoge gran cantidad

[1]) Conviene advertir que el término, ya clásico, de *escuela* aplicado a «mester de clerecía» no implica convivencia de grupo, ni nada análogo. Los autores de tales poemas coinciden en la métrica y en el sentido erudito, eclesiástico, sin ningún otro lazo común de lugar o asunto. Se trata de un caso de «estilo» más que de escuela propiamente dicha.

[2]) Consúltese: F. HANSSEN, *Sobre la formación del imperfecto en las poesías de Gonzalo de Berceo*, Santiago de Chile, 1894; ID., *Sobre la pronunciación del diptongo* ie *en la época de Gonzalo de Berceo*, Santiago de Chile, 1895; C. MARDEN, *El lenguaje en ed. del «Poema de Fernán-González»*, pág. 41 y sigs. Se advierten en este poema apócopes: *cadún, essora, a guis de;* aféresis: *bispados, glesia;* omisión de artículo: *en campo, en infierno*, etc. En Berceo, por la situación especial de la Rioja, se encuentran formas de vocabulario relacionadas claramente con las catalanas, como *metje, calonje, despullar*, etc. Véase también, F. HANSSEN, *La elisión y la sinalefa en el «Libro de Alejandro»* («Revista de Filología Española», 1916, págs. 345 y sigs.).

de lenguaje popular, en Berceo especialmente, explicable en quien revela no poseer ciencia suficiente para escribir en latín y cultivar el «romance»,

en el qual suele el pueblo fablar a su vecino.

La sabiduría de que se ufana el autor del *Apolonio*, en la nueva maestría del «mester fermoso» en que compone, tiene la misma ingenuidad de los anacronismos del *Alixandre* al presentar al héroe macedonio en un ambiente típicamente medieval.

De otra parte, así como las gestas, a pesar de sus fuentes francesas en algún caso, poseen una absoluta originalidad racial en los momentos más característicos — Cid, Fernán-González, infantes de salas —, explicable por tratarse de las hazañas de los héroes nacionales que no iban a ser aprendidas más allá de los Pirineos, quedando en tales casos la imitación reducida a detalles de técnica externa, la escuela del «mester» posee modelos bien determinados y carece casi en absoluto de inventiva. En casos como Berceo se insiste en la sujeción a los modelos eclesiásticos latinos; en el del monje autor del *Poema de Fernán-González* se advierte, por la naturaleza épica del libro, la presencia de gestas anteriores como directrices; y en los de *Alixandre* y *Apolonio* repercuten, combinadas y entrelazadas, las formas de la literatura europea — latina y francesa — sobre las leyendas más generalizadas acerca de sus protagonistas. La verdadera originalidad de los poetas «de clerecía» consiste, o en la forma de combinar los modelos — como en el caso de *Alixandre*, que no olvida las formas árabes de su historia —, acumulando erudición pintoresca, o en la agrupación armónica — musical, diremos en seguida — de la narración fina y precisa del libro de *Apolonio*, o en la insistencia en detalles, acumulación de lenguaje pintoresco y arte de la poesía del relato — seleccionando concisamente o amplificando con gallardía — del escritor de más calidad lírica, tierna, ingenua, rica en matices — del cantor devoto de San Millán.

El «Libro de Apolonio»

Suele considerarse al *Libro de Apolonio* como la obra más antigua de esta escuela del «mester de clerecía». Desde luego, se

refiere a una nueva moda de versificar al hablar el poeta de componer «un romance de nueva maestría» [1]).

El tema del poema es una variante de la leyenda de Apolonio de Tiana, de origen bizantino, que por medio de versiones latinas se extiende por la Europa occidental en la Edad Media. No se ha encontrado el texto griego correspondiente a este motivo típico de la novela de aventuras bizantina, en que, tomándose por remoto modelo la *Odisea*, se atendía al ingenio o la astucia de los nuevos Ulises, a diferencia del sentido guerrero y de franca y arrogante valentía de los héroes de las gestas y los libros caballerescos. *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, fué uno de los libros más influyentes de esa literatura bizantina, en que tan importante papel había de corresponder, aparte de ella, a la historia de Apolonio, rey de Tiro. De éste la falta de fuente griega se suple con la forma de la leyenda en las *Gestas romanorum* [2]). La historia había tenido, además, dos formas latinas: *Historia Apolonii regis Tyri*, versión atribuída a Simposio, y el poema en hexámetros leoninos (siglo x, Alemania) denominado *Gesta Apolonii*.

El poeta castellano debió de inspirarse en un arreglo francés o provenzal de esta leyenda. Su lengua ofrece formas del dialecto aragonés, aunque acaso esto se deba sólo al copista, que debió de vivir en la frontera catalana.

El autor del *Libro de Apolonio* es el poeta de la «cuaderna vía» que posee más buen sentido del arte de la narración. Dentro de una mesurada extensión, relata en hábil tono novelesco todas las aventuras de Apolonio y su hija Tarsiana. El tema de Antíoco y el

[1]) Texto: «Bibl. Aut. Esp.», t. LVII. Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Hist. poesía castellana Edad Media*, I, págs. 193 y sigs.; C. CARROLL MARDEN, *Note on the text of the «Libro de Apolonio»* («Modern Languages Notes», 1903) y *Unos trozos oscuros del «Libro de Apolonio»* («Revista de Filología Española», 1916). En este último trabajo propone C. Marden algunas enmiendas muy razonables a pasajes viciados, sin duda, por el copista. Me parece muy acertada, por ejemplo, la versión de un verso de la estrofa 190, como:

«Que Apolo nin Orfeo meior non violauan»,

en vez del indudablemente alterado original, y lo mismo en

«Vino un ombre bueno, Elanyco el cano»,

en la estrofa 68.

[2]) Sobre la leyenda de Apolonio, en general, consúltese: HAGEN, *Der roman von König Apollonius von Tyrus in seinen verschiedenen Bearbeitungen*, Berlín, 1878; S. SINGER, *Apollonius aus Tyrus, Untersuchungen über das forleben des antiken Romans in spätern Zeiten*, Halle, 1895; E. KLEBS, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus*, Berlín, 1899.

incesto con su hija es hoy interesante como motivo patológico explicable con la teoría freudiana [1]). En esta parte, se anuncia el motivo de lo que será corriente en el código del honor postmedieval (que llegará a nuestro Teatro del siglo XVII): la afrenta secreta es deshonra menor: «Maguer grande es la pérdida más val que lo calledes».

Aunque se ha advertido en el poema la descripción de motivos musicales — Luciana, Apolonio y Tarsiana en varios momentos tocan la vihuela —, vale la pena de tender a una interpretación más honda. Pudiéramos considerar el poemita como una pieza de musicalidad íntima. El motivo del enigma de Antíoco [2]) actúa como un preludio que antecede a la concepción «sinfónica» de las aventuras del protagonista. Apolonio, lejos de su reino, en aventuras que hacen pensar en Ulises, se mueve entre notas de un *leit-motiv* musical. Así podríamos señalar el tema de la tempestad en el mar (estrofas 108-111) y su contraste patético del mar en calma («a tal era el mar como correra llana») en el parto doloroso de Luciana y su muerte en apariencia (el presunto cadáver «fué, a pesar de todos en las ondas echado»); el de la «nobleza encubierta»: Apolonio ante el rey de Pentapolín, Tarsiana ante Apolonio; el de la música, deliciosamente preoperístico: Luciana, hija del rey Archistrastes, toca la viola ante Apolonio, de incógnito, y éste, a su vez, levanta «dulces sones», se enamoran los dos, y la dama enferma de «amòres»: músicas y danzas de Tarsiana. Bodas: las no consumadas de la hija de Antíoco, anuncian un motivo que se desarrolla en las de Apolonio y Luciana y se repite en las de Tarsiana y Antinágora.

Una máxima delicadeza poética rige los detalles de la historia del rey de Tiana, que especialmente en la figura deliciosa de Tarsiana, tiene su más bella realización. El ritmo saltador de esta figura de chiquilla alegre y decidora, honesta — en medio de todas las asechanzas —, hace pensar en la «Preciosa» de *La Gitanilla*, de Cervantes, cuya coincidencia debe de ser casual. No es este el único parangón de altura que ha suscitado el poema en cuaderna vía. El *Pericles, prince of Tyre*, atribuído con bastante probabilidad

[1]) Véase, sobre el tema esencial de la leyenda, en OTTO RANK, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, 1926.

[2]) Este motivo del enigma propiamente dicho se corresponde, a su vez, con las adivinanzas de Tarsiana (estrofas 505-514, 518-523).

a Shakespeare, trata el mismo asunto del Apolonio, y su Marina no hace desmerecer a la precursora Tarsiana. El autor inglés produce un conjunto de patetismo, realismo escabroso y dignidad poética digno del creador de *Hamlet* [1]). Finalmente, se ha recordado *Notre-Dame de Paris* con su Esmeralda, de Víctor Hugo.

No es poca honra para el ingenioso componedor en nueva maestría sugerir habitualmente estos recuerdos [2]).

Gonzalo de Berceo

En el límite de la diócesis de Calahorra con las tierras de la abadía de San Millán, se halla, en la Rioja, el lugar de Berceo, en donde nació, a fines del siglo XII, el poeta de su nombre. Berceo está en terreno llano, cerca de varios arroyos, oreado de vientos fuertes, sanos. En ese ambiente transcurre la vida tranquila y apacible de Gonzalo de Berceo, clérigo secular adscrito al monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla. Antonio Machado ha evocado, en una poesía, el medio geográfico del poeta, en las hileras de chopos sin brillo, en los surcos de las sementeras parduscas, viéndose, como fondo, a lo lejos, las azules montañas. Berceo, sencillo y humilde, transformándose en el juglar de los santos e ironizando sobre el pago en un «vaso de bon vino», bebió su cultura eclesiástica en los libros latinos de la biblioteca del monasterio. Los datos de los diplomas no ofrecen un perfil violento ni destacado. Vivió y murió entre el pueblo, con la sonrisa de la sencillez [3]). Fatigado, viejo, se entretiene en cantar candorosamente la historia de la virgen Santa Oria.

[1]) La literatura inglesa había ofrecido, antes de Shakespeare, ejemplos de la leyenda en la *Confessio amantis* de Gower (libro VIII), siglo XIV, y en *Patterne of Painful Adventures* (Stacioners' Register, 1576), de Laurence Twine.

[2]) C. Carroll Marden considera el *Apolonio*, como «uno de los más interesantes y artísticos», «poemas del "mester de clerecía"» («Revista de Filología Española, 1916, pág. 290). Ya Amador de los Ríos *(Historia crítica de la Literatura Española*, t. III, 1863), reconocía que el poema «ofrece en su conjunto cierta armonía inusitada hasta entonces, caminando la acción a su fin de un modo fácil y desembarazado».

[3]) En 1221, Berceo era ya diácono, por lo cual supone el benedictino fray Plácido Romero (admirables nombres para el exhumador de la biografía de Berceo) que debió de nacer no antes de 1198. Era sacerdote en 1237; en 1246 vivía aún. Consta la existencia de un su hermano Juan, clérigo también. Menéndez y Pelayo *(Antología de poetas líricos castellanos*, II) ha sentido la poesía sencilla e ingenua del poeta. Hoy, Solalinde nos ofrece el mejor estudio de

Berceo no se preocupa por los motivos de fantasía; quiere escribir en lengua vulgar las historias narradas en latín. Trata de vulgarizar, no de inventar, y hasta a veces se muestra tímido, titubeando cuando algún motivo «non es escripto».

Al referirse a los padres de Santo Domingo de Silos, nos confiesa:

> El nombre de la madre decir non lo sabría;
> commo non fué escripto, non lo devinaría [1]).

Su riqueza de matices está en los detalles que escoge y subraya, en las expresiones más populares y pintorescas, en la forma de interpretar los modelos con arreglo a las costumbres vivas que tenía ante sus ojos. Su vulgarización de temas eclesiásticos consiste en la forma de presentar las vidas de santos, los milagros de la Virgen, o las ceremonias de culto, para que puedan ser comprendidos por las personas no letradas. Su exposición de las mocedades de San Millán o del santo antes aludido, cuando va vestido de

conjunto del poeta — crítica, sensibilidad — en la edición de los *Miraclos* en «Clásicos Castellanos».

Textos: Ediciones completas: «Bibl. Aut. Esp.», t. LVII; *Prosas* (sin los *Miraclos)*, «Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos»); LOUIS MICHAUD, París, Buenos Aires, *La vida de Santo Domingo de Silos*, ed. Fitz-Gerald, París, 1904; *El sacrificio de la Misa*, ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1913. — Consúltese: F. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Berceo o el poeta sagrado de la España cristiana del siglo XIII*, en «La Razón» (revista quincenal), Madrid, 1860 (t. I); N. HERGUETA, *Documentos referentes a Gonzalo de Berceo* («Rev. Arch., Bibl. y Mus.», 3.ª época, t. X, 1904; BOUBÉ, *La poésie mariale: Gonzalo de Berceo (Etudes des Pères de la Compagnie de Jésus*, 1904); KLING, *A propos de Berceo* («Revue Hispanique», 1915, págs. 77-90). Sobre la lengua de Berceo; R. LANCHETAS, *Gramática y vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1900, que debe consultarse con precauciones, a causa de sus muchos errores. Sobre su estilo: G. CIROT, *L'expression dans Gonzalo de Berceo* («Revista de Filología Española», 1922, págs. 154-70). Es muy interesante la vuelta a Berceo de los poetas de la época modernista y de la generación del 98. Solalinde, en su prólogo a los *Miraclos*, recoge poesías de Rubén Darío, Manuel y Antonio Machado, Pérez de Ayala. «Azorín», también, entre los prosistas, ha escrito bellas páginas interpretando a Berceo. Sobre la métrica de Berceo, consúltese: J. D. FITZ-GERALD, *Versification of the Cuaderna Vía as found in Berceo's «Vida de Santo Domingo»*, Nueva York, 1905.

[1]) Es muy curioso el detalle de la tercera parte del *Santo Domingo:*

> Caeçió y un çiego, de qual parte que vino;
> non departe la villa muy bien el pergamino
> ca era mala letra, encerrado latino,
> entender non lo pudi, por señor San Martino.

En esa misma interrumpe un milagro del santo, por faltarle su fuente insustituíble:

> De qual guisa salió deçir non lo sabría,
> ca fallesçió el libro en que lo aprendía;
> perdiose un cuaderno, mas non por culpa mía:
> Escribir aventura serie grant follía.

pastor, con capa basta y cayado en la mano, guardando las ovejas, se inspira en los modelos objetivos que se ofrecían a los ojos del clérigo aldeano. De esta verdad levemente poetizada, como en una tabla primitiva, proceden todas las descripciones de paisajes conocidos del poeta, como el del valle que se encuentra enfrente de la Cogolla, cerca de Berceo, que había sido un espeso e intrincado matorral lleno de serpientes, lugar pavoroso al que sólo se atreve el osado pastorcillo. Es interesante el tema del mozo pastor, que parece haber sido vivido por el mismo poeta. La emoción con que bendice Berceo los montes por donde anduvo San Millán, los valles en que estuvo escondido y los árboles a cuya sombra se tendió, rebosa ingenua sinceridad propia casi de una confesión de autobiografía. Berceo vive en una humilde y alegre medianía lejos de los magnates del siglo y aun de las altas dignidades de la Iglesia. Para significar que en el incendio de una iglesia la imagen de un altar quedó incólume, dice que el humo no «nuçió más que nuzo yo al obispo don Tello» (no perjudicó más a la imagen de lo que yo podría dañar...). Don Tello fué obispo en tiempo del poeta. La devoción a la Virgen está expresada con sinceridad candorosa, con sentimiento de tipo filial, en que María es la defensora del hombre ante Cristo, como una madre cariñosa. Berceo poseía la intuición de los más finos motivos populares. En el *Duelo que fizo la Virgen* los soldados que guardan el sepulcro de Cristo cantan una letra lírica: «Eya, velar», seguramente desarrollada con motivos cultos, eclesiásticos. La introducción de los *Miraclos* está, como la tonalidad de toda la obra, impregnada de la más delicada sensibilidad poética. Para el lector moderno, su lectura parece una evocación de los tiempos de la niñez, un recuerdo de cuentos de hadas, de fe sencilla, inocencia blanca. La gasa de ensueño de los milagros envuelve al viejo códice, como los fondos dorados de los santos de las tablas primitivas. Su Santo Domingo con el escapulario de monje benedictino, los ojos bajos, la cabeza cubierta con la capucha y el color amarillo como «homne lazrado», es un maravilloso equivalente literario de los santos de la pintura gótica a la vez fervorosa y realista. Un sentido de justicia, de bondad, brota del corazón del vate riojano. Se complace en contarnos la ecuanimidad del patrón de Silos que, en sus limosnas, «a grandes e a chicos daba egual ración». Cuando nos describe la digna contestación del santo a las insolencias del rey de

Navarra, don García, señor de Nájera, en un diálogo animadamente dramático, presentimos el señorial democratismo del alcalde de Zalamea:

> Puedes matar el cuerpo, la carne maltraer
> mas non has en la alma, Rey, ningún poder...

Sencillo, popular y religioso Berceo se pasea por la galería de un claustro románico de transición, pudiendo penetrar, desde su purificación ascética, al santuario en que se logran las más altas visiones de la contemplación mística. Como en los retablos de la Edad Media, en la obra de Berceo alternan las feas e ingenuas apariciones de demonios con el paisaje estilizado de una pradera de eterna verdura y con las más extáticas figuras. La vida de Santa Oria marca la cima más elevada de este proceso de arte religioso. Las visiones de la santa, cantadas por Berceo cuando ya estaba fatigado y viejo, poseen la cálida madurez de la ciencia mística que siglos después habría de lucir en Santa Teresa. Las santas bellísimas que lucen como estrellas y que llevan en la mano palomas «más blancas que las nieves que non son coceadas» conducen a la santa «serraniella» de Villa Velayo, a la evocación del paraíso místico que a Menéndez y Pelayo le recordaba el «castillo interior» de la escritora de Ávila.

Las «prosas» de Berceo

Berceo llamó «prosa» a sus libros versificados: «Quiero fer una prosa...» Igualmente la Virgen que aparece a San Bernardo cuando éste pide inspiración celestial, dice: «Quiero que compongamos io e tú una prosa» [1]).

Estos libros devotos pueden reunirse en grupos: tres vidas de santos: *Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla* y *Santa Oria;* tres obras «marianas»: *Loores de Nuestra Señora, Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo Jesu Christo* y *Miraclos de Nuestra Señora;* tres temas litúrgicos o de motivos de la Iglesia primitiva: *Sacrificio de la Misa, De los signos que aparesçerán ante el Juicio* y *Martirio de Sant Laurencio,* e himnos.

Las vidas de santos son, con los *Miraclos* de la Virgen, las obras en que se manifiesta de una manera más patente la religio-

[1]) *El duelo que fizo la Virgen...* En esta obra aparece el término «rima» aplicado al poema: «Querría del su duelo componer una rima».

sidad ingenua y sencilla, el arte de la selección de motivos, el interés de la narración y el sentido de lo popular del poeta riojano. Para la *Vida de Santo Domingo de Silos* se inspiró en la historia latina del abad Grimaldo. Berceo organiza su poema en tres partes, la tercera interrumpida por haberse perdido el último cuaderno de su modelo. La primera puede ser llamada «libro *de la sancta vida*» [1]), del abad de Silos. En ella vemos al santo confesor en sus diferentes oficios y maneras. Se nos describe la vida de pastor de ovejas del futuro sacerdote, advertimos cómo aprendió las letras y asistimos a su ordenamiento de mayores. Ermitaño por los yermos, en los que vence las feas visiones de los diablos, le vemos arribar a la orden benedictina y a empuñar el báculo de abad. La segunda parte se refiere a los milagros hechos en vida por Santo Domingo, y la tercera a los realizados por su intercesión después de su santa muerte. Estas dos partes tienen el ingenuo encanto del Berceo narrador de sucesos maravillosos que culmina en los *Miraclos de Nuestra Señora*. Al referirse a un solo santo, los hechos extraordinarios no poseen la amena variedad de los ejemplos marianos de la obra maestra. Las curaciones del Santo de Silos se refieren a paralíticos, ciegos, endemoniados, repitiéndose sin cesar el mismo proceso. Pero sobresale la expresión popular, la sincera fe que copia los hechos de la historia fuente, pero amoldándolos a la comprensión del lector iletrado. Ya es la paralítica llevada al sepulcro del santo la cual yacía como gato sarnoso, o el «contrecto» que estaba «commo en çepo, quedo en un lugar», o la joven Oria, monja desde niña, que en su juventud padece alucinaciones:

> Prendíe forma de sierpe el traydor provado,
> poníesele delante, el pescuezo alçado;
> oras se fazíe chico, oras grant desguisado;
> a las veçes bien grueso, a las veçes delgado.

Algunos de los relatos se refieren a cautivos de moros, libertados milagrosamente. Resaltan los detalles de las visiones maravillosas llenas de claridad. Un cristiano cautivado por los árabes

> 1) Sennores, Deo graçias, contado vos avemos
> *de la sancta vida* lo que saber podemos;
> desaquí ayudándonos el Dios en qui creemos,
> este *libro* finamos, en otro contendremos.

Fitz-Gerald, en la edición citada, enumera las ediciones y los manuscritos del texto, que clasifica y a los que propone enmiendas, estudiando la constitución de la obra y sus fuentes.

es llevado a la prisión de Medina Çelima; una vez, cuando «cerca era de gallos media noche troçida», ve entrar un resplandor en medio de la cárcel, y aparece «un omne blanqueado» en forma de clérigo ordenado de misa que le invita a salir del cautiverio. Del mismo modo que el milagro de la curación de la endemoniada de Peña-Alba, se detiene ante la desdichada una forma vestida de una dalmática blanquísima que manifiesta ser San Miguel «alférez del Criador». Este nimbo de blancura envuelve, velo cándido, las narraciones ingenuas, que parecen tablas de la época. Los trece milagros de la segunda parte y los veintiuno de la tercera ofrecen la materia poética, aquí aun monótona y a veces insegura, que se ha de desenvolver perfectamente en los *Miraclos* de la Virgen. Al final de la segunda parte se narra la enfermedad y muerte del confesor glorioso, a cuyo fin los ángeles toman el alma del elegido, la llevan con todo honor al cielo y

diéronli tres coronas de muy grant resplandor.

La misma distribución de materias se sigue en la *Estoria de Sennor Sant Millán, tornada de latín en romance, la qual compuso Gonzalo de Berçeo* — el original latino se debía a San Braulio —. También consta de tres partes sobre la vida del patrono de su abadía, los milagros realizados en vida y su enfermedad y tránsito, y las maravillas ocurridas después de su muerte, en las que ocupa la parte más extensa, la referente a los orígenes de «los votos» prometidos por el conde Fernán-González desde la intervención milagrosa del «cogullado», junto a la de Santiago, en la lucha contra los moros. Las curaciones y hechos prodigiosos de la segunda parte están más seleccionados que en la vida de Santo Domingo, denotando algunos un máximo desenvolvimiento del arte de la narración, no superado en los mismos *Miraclos* de la Virgen. La historia del diablillo travieso que enreda en la casa de un sesudo «senador» de Parpalinas, hace pensar, más que en los terribles relatos de apariciones demoníacas, en la amenidad de la novela rusa *El trasgo*, de Sologub:

Quando quería beber la agua o el vino
vertiéielo delante el traidor vecino...

Es interesante esta aparición de la ironía en los temas diabólicos. Cuando después de un conciliábulo, los demonios intentan

quemar el lecho del santo, riñen entre sí y se golpean. Despierta el santo y al ver la «revuelta»,

> por poco se non riso, tant ovo grant sabor.

La variedad de temas salta a ojos del lector agradablemente: construcción milagrosa de un «orrio», los vestidos para los pobres multiplicados, el vino inextinguible, la profecía de la destrucción de Cantabria. En los *Miraclos* después de la muerte, interesa el tema del óleo de la lámpara y de la joven resucitada, que ante el sepulcro del santo aparece viva trabajando y riendo «tan bien commo si fuesse criada del logar». En la muerte del «benedicto» aparece más desarrollado aún que en *Santo Domingo* el doble plano del tránsito en la tierra ante los hermanos doloridos y las fiestas que en el cielo celebran para recibir el alma bienaventurada llevada por los ángeles, los apóstoles, los mártires y las vírgenes, vestidos de blanco y adornados de coronas. En la parte tercera, destaca la batalla ganada a los moros, en que aparecen Santiago y San Millán, «dues personas fermosas e lucientes» que «mucho eran más blancas que las nieves reçientes», que rápidamente descienden por el aire montados «en dos caballos plus blancos que cristal».

Para *La vida de Sancta Oria virgen*, se atiene al relato escrito por Munio, confesor de la «emparedada». Una suave y delicada ternura envuelve este relato poético escrito por Berceo en su vejez, en que parece unirse la melancolía de los días cortos de invierno a las pisadas lentas del anciano clérigo camino del mundo de las sombras:

> Los días son non grandes, anochecerá privado;
> escrivir en tiniebra es un mester pesado.

Con un maravilloso instinto de miniatura de arte, Berceo evoca la virgen Aurea (Oria) envuelta en negras tocas, encerrada en una celda pequeña, ofreciendo a Dios su vida lacerada y abstinente. Este presentimiento del mundo a la vez místico y popular que en el siglo XVI producirá la vida y la obra de Santa Teresa, se percibe candorosamente en la descripción de las visiones de la santa. La noche tercera, después de Navidad, acabando de oír la lección de los maitines, Oria queda adormecida. Tres santas vírgenes de gran beldad, Ágata, Olalla (Eulalia) y Cecilia entran por la ventana del mundo de los sueños en la estancia de la niña emparedada. Lucían

como las estrellas y llevaban en sus manos palomas «más blancas que las nieves que non son coçeadas». Invitan a Oria a ver las maravillas del paraíso. Aparece una columna enhiesta que lleva a los cielos y que está rodeada de escalones y gradas. Berceo piensa en el andamiaje que envuelve una construcción:

Veer solemos tales en las torres obradas,
yo sobí por algunas esto muchas vegadas.

Vuela la paloma, y las santas y Oria ascienden por las escalas. Sobre la columna se asienta un árbol cuyas ramas están llenas de hermosas flores. Las ramas eran verdes, la sombra sabrosa; alrededor del tronco se extendía un maravilloso prado. La columna se ha sublimado en un árbol frondoso — los poetas tuvieron ya las llaves del mundo de los sueños entreabierto por Freud [1]) —. Las cuatro doncellas, más ligeras que el viento, suben a la copa del árbol con las palomas en las manos. En la altura ven el cielo, y en él ventanas horadadas por las que salían llamas:

Salieron tres personas por esas aberturas,
cosas eran angélicas con blancas vestiduras;
sendas vergas en manos de preciosas pinturas;
vinieron contra ellas en humanas figuras.
Tomaron estas vírgenes estos sanctos varones
commo a sendas pénnolas en aquellos bordones;
pusiéronlas más altas en otras regiones...

Recordemos las visiones demoníacas de la misma Santa Oria relatadas en la *Vida de Santo Domingo*, y notemos aquí el maravilloso proceso de sublimación. Siguen volando y penetran en el cielo. Una sala inmensa llena de figuras vestidas de blanco, mejores que las flores de mayo. Aquí a la admiración de la «serraniella», sigue un encantador recuerdo íntimo. Oria ve a las personas de su pueblo natal que están en la Gloria: «Don Xemeno», vecino del barrio de Velayo, y su criado Galindo. Un grupo de obispos surge como en una tabla gótica:

Todos vestían casullas de preçiosas colores,
blagos en las siniestras commo predicadores [2]),
cáliçes en las diestras de oro muy meiores...

[1]) Indicamos este aspecto, como otros en relación con el psicoanálisis, tomando de este sistema sólo la parte compatible con una espiritualidad poética, y rechazando la exclusivamente materialista de la pura escuela freudiana. Motivos de símbolos, clasificados y encauzados, sin su tosca interpretación unilateral.

[2]) *Blagos*, báculos

Oria ve al prelado don Sancho y a su fiel compañero don García. Nota una ausencia:

> Dixéronli las mártires a Oria la serrana:
> — El obispo don Gomes non es aquí hermana;
> peroque trayo mitra fué cosa muy llana,
> tal fué commo el árbol que floresçe e non grana.

El coro de las vírgenes sale a recibir a Oria cantando. Las santas van a abrazar a Oria, con los brazos alzados, y la pobre serrana queda «atordida en grant desarramiento». Vuelve el *leit-motiv* de la intimidad, y las preguntas de Oria sobre Urraca, su ama, y Munio, abad de Valvanera. Entre resplandores de gloria y oyendo la voz suavísima de Cristo, Oria ve la silla que tiene reservada en el cielo si continúa en el camino de la virtud. No falta la imagen amorosa: «Luego en esti tálamo querría ser novia». Tras esto, las mártires bajan el alma de Oria por las escaleras y la depositan de nuevo en el cuerpo. Oria abre los ojos y mira alrededor nostálgica de cielo. Merecía la pena detenernos en este místico relato. Berceo siente vivamente la narración del confesor Munio y la expresa con las palabras y comparaciones más vivas; el poeta re-crea una escena maravillosa, con toda unción, con toda ingenuidad, con una delicada técnica de artista primitivo.

La musa mariana del poeta riojano dejó su mejor inspiración en el libro de los *Miraclos* que analizamos aparte. Las otras prosas dedicadas a María ofrecen mucho menos interés. Los *Loores de Nuestra Señora* deben de corresponder al aprendizaje de Berceo en la cuaderna vía. Escasa poesía, visión nula de la objetividad. Ni épico ni lírico. Berceo reunió en tetrástrofos un sumario de la vida de Jesús, relatos del Antiguo Testamento y recuerdos de comentarios de los Santos Padres, en una lánguida especie de letanía mariana, en que apenas sobresale la candorosa devoción del autor en el «raconto» final [1]), en que parece la antífona «Sancta Maria, succurre miseris».

[1]) Dulçe es tu nombre, dulçe toda tu cosa;
salió, cuando tú naciste, de la spina rosa;
.....
Ante la tu beldad non an precio las flores,
ca tal fué el maestro que echó las colores.
.....
Entre tantos peligros, ¿qui podría guarescer?
Si nos non vales, madre, podémosnos perder...

Un tono muy diferente anima el *Planto o duelo que fizo la Virgen el día de la Passión de su Fijo Jesu Christo*. El sermón *De lamentatione Virginis Mariae*, de San Bernardo, el doctor melifluo, puede explicar, como fuente, parte del aliento vivamente patético del poema de Berceo, pero nadie puede quitar al vate de la Rioja la acertada expresión, el vocabulario pintoresco, la adecuación del tema a los motivos de la época — frases, costumbres, nombres de instrumentos músicos —. Ya aludimos antes al tan conocido cantar popular («cántica», dice el texto) de los veladores de la tumba de Jesús. El «Eya, velar» indica la existencia de temas líricos en la época — en castellano — y el instinto crítico de Berceo al reproducirlos en su poema. Todo el diálogo del comienzo entre San Bernardo y María, original manera de interpretar la vulgarización del modelo; la relación en boca de la Virgen de la Pasión de Cristo o la dramática descripción del Descendimiento nos revelan un poderoso poeta de motivos patéticos elocuentes, que apenas podríamos adivinar en el resto de la obra de Berceo. La Dolorosa, caída por tierra o besando ansiosamente la mano horadada de Jesús muerto, no hace pensar en el prado florentino de la introducción de los *Miraclos*, sino en las Marías dolientes de la pintura flamenca, de un Van der Weyden, por ejemplo [1]). Además de las expresiones propias del lenguaje de Berceo [2]), algunas repeticiones inducen a creer que estaba el autor influído por el tema de otra de sus obras — acaso recién terminada —, el *Martirio de San Lorenzo* [3]).

[1]) Nótese el intenso patetismo que comunica a descripciones como ésta, aunque proceda de San Bernardo:

> Abrazaba la cruz hasta do alcanzaba,
> besábali los piedes, en eso me gradaba,
> non podie la boca, ca alta mu estaba,
> nin façía las manos que io más cobdiçiaba.

[2]) «Ellos por las mis voçes tres agallas non daban». Se describe a los judíos que increpaban a Cristo crucificado, «cantando malas viésperas e peores maitines». La Virgen, mejor que sufrir las cuitas de la Pasión de su Hijo, «querría en la tiesta levar grandes mazadas». Las santas mujeres, después del entierro de Jesús, quedan «tan quebrantadas», «más que si nos oviessen todas apaleadas». El juicio de los hombres «non vale contra Dios un tiesto foradado». Para indicar cómo la Virgen guardó el secreto de la Anunciación, se le dice: «Bien atesti las claves en el tu buen çintero».

[3]) Es curiosa la comparación con el martirio de ser una persona asada. La palabra *cocha* (cocta, cocida) se repite mucho. Dice María: «Ca io fui *biscocha*, et fuí *bisassada*» («porque yo fuí dos veces cocida, dos veces asada»). Si hubiese muerto antes «non serie tan *cocha* oi, nin tan asada». Tan poco naturales son estas expresiones para pensar en el dolor moral de María, que sólo tienen lógica explicación si admitimos la posibilidad de estar embebido el autor en el motivo del martirio de San Lorenzo, *cocido*, *asado* en las parrillas.

El tratado *Del sacrificio de la misa* es la explicación rimada de las ceremonias litúrgicas que el título indica. No pasa del valor de una sobria enumeración casi siempre falta de sentido poético, como no podía menos de ocurrir en una obra exclusivamente exegética y sometida a un tema y a unos detalles concretos. En todas las exposiciones literarias del sacrificio incruento se encuentra este esencial prosaísmo, hasta en la bien construída escenificación del auto calderoniano *Los misterios de la misa*. Realmente los poetas sólo han tratado en estos casos de hacer claras y patentes las ceremonias de la misa, en su significación simbólica dentro de un mínimum de amenidad y de interés, y, en efecto, en medios literarios bien diversos, Berceo y Calderón (como también Lope, en *El Misacantano)* lo han conseguido [1]). Berceo pudo inspirarse en la disertación *De sacro altaris mysterio*, de Inocencio III [2]). Para el «*dictado*» *De los signos que aparesçerán ante el Juicio*, Berceo cita la autoridad de San Jerónimo. El poema, que salvo algunos rasgos de dinamismo patético e ingenuidad, da escasa idea de la sensibilidad fina del autor, consta de dos partes: la que corresponde propiamente a los anuncios del fin del mundo, y la que describe el Juicio Final y el destino de los pecadores y los bienaventurados. El Rey inexorable que, al lado de la Gloriosa, reina de caridad, envía a los resucitados del lado siniestro a la tortura — «con cadenas ardientes e con fuertes dogales» — y a los de su derecha a la planicie celeste — «non lis farán embargo nin sierras nin oteros» — donde serán más claros que siete soles y volarán a su gusto arriba y abajo, tiene la ingenuidad de un cuadro coetáneo de este asunto. No avancemos en busca de paralelos al maravilloso candor del *Juicio Final*, de San Marco de Florencia, de fra Angélico, en el siglo xv; detengámonos en la rígida línea de un Cristo majestad de los últimos ábsides románicos.

[1]) Algún detalle, que casi pudiéramos llamar impresionista, es destacable. Cuando se inciensa el altar,

> ixíe un fiero fumo, tan espessas nuvadas
> que nin vedíen al bispo, nin las ropas sagradas

(se refiere al rito del Antiguo Testamento). Poseemos del poema un texto bastante puro, que ha editado con todo esmero e inteligente comprensor de Berceo, señor Solalinde. Sobre el simbolismo y fuentes de este poema, véase Teresa Clare Goode, *Gonzalo de Berceo, «El sacrificio de la Misa». A study of its symbolism and of its sources* (Washington, «The Catholic University of America», 1933, xviii, 152).

[2]) Fué papa de 1198 a 1216.

También el *Martyrio de Sant Laurençio* podría sugerirnos un recuerdo de la pintura de este asunto del siglo XIII, en el Museo de Barcelona. Berceo pudo inspirarse en el himno del santo de Huesca de Prudencio, o también, según cree más probable Menéndez y Pelayo, en un santoral manejado en la época. El «romaz» es uno de los poemas casi exclusivamente enumerativos de Berceo falto de inspiración poética, apenas oreado por alguna sabrosa expresión [1]).

Los temas de los «Miraclos» y su desarrollo posterior

El encantador primitivismo de Gonzalo de Berceo culmina en la introducción y los veinticinco relatos de los *Miraclos de Nuestra Señora* [2]). La ingenuidad sabrosa, la expresión realista, la ternura del poeta devoto se expresan con toda la seguridad de un verdadero artista dentro de la técnica de la «cuaderna vía». El autor se dirige a su público popular empleando — como advierte el editor de la obra, señor Solalinde — las costumbres y la lengua de los aldeanos, aumentando los detalles de los asuntos y amplificando lo que en los modelos es sólo circunstancial.

El tema de este libro corresponde al de la extensa literatura sobre milagros de la Virgen, tan popular en esa época de la Edad Media. Además de las obras de más genérico contenido, como el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais, o la *Leyenda dorada*, de Jacobo de Voragine, tenían que ofrecer necesariamente coincidencias los relatos específicamente marianos como *Les Miracles de*

[1]) «Todas tus amenazas — más sabrosas me saben que unas espinazas; — todos los tus privados, nin tú que me porfazas — non me feches más miedo que palombas torcazas...» «Pensat, diz Laurençio tornar del otro lado — buscad buena pevrada, ca assaz so assado, — pensat de almorzar que avredes lazdrado...»

[2]) Texto: *Milagros de Nuestra Señora*, prólogo y edición de A. G. Solalinde («Clásicos Castellanos», t. XLIX). — Consúltese: Richard Becker, *Gonzalo de Berceo's «Milagros» und ihre Grundlahen*, Estrasburgo, 1910; Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, Madrid, 1911-1913, págs. 186 y sigs.; Erasmo Buceta, *Un dato para los «Milagros» de Berceo* («Revista de Filología Española», 1922, pág. 400). Sobre los temas medievales marianos: Marqués de Valmar, prólogos a la edición por la Real Academia de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, Madrid, 1889; Solalinde, prólogo a la edición citada; Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden* («Sitzungsberichte der Wiener Akad. der Wissenschaften, Phil. Hist. Kl.», 1886); edición y notas de Ezio Levi de *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, Bolonia, 1917, etc.

Notre-Dame de Roc-Amadour, del siglo XII [1]) y sobre todo los *Miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy, de la misma manera que en España las *Cantigas* de Alfonso X habían de tratar asuntos iguales. Puymaigre creyó que Berceo se había inspirado en Gautier de Coincy [2]), teniendo en cuenta la coincidencia de dieciocho leyendas, pero Menéndez y Pelayo y otros advirtieron la inverosimilitud de que el poeta riojano hubiera conocido directamente dicho modelo. Se creyó que la explicación estaría en una fuente latina común a ambos poetas, y Richard Becker lo ha evidenciado al exhumar un manuscrito de la Biblioteca de Copenhague, que explica lo esencial de todos los milagros de Berceo (salvo el 25, que parece añadido aparte) y hasta el orden de colocación. Las amplificaciones o supresiones de Berceo no exigen la existencia de otro modelo, sino que se deben a la originalidad y personalidad de la expresión y del arte de los detalles en nuestro poeta popular.

Berceo ha sabido escoger entre los motivos legendarios medievales las notas más delicadas de piedad ingenua, de sentimiento esperanzado y misericordioso. La fe en María sugiere los más tiernos detalles de los sucesos maravillosos del libro. María salva a los pecadores que han sido sus devotos, resucita a los muertos, oculta las deshonras, da luz a los ignorantes. No encontraremos un sentido teológico, intelectual, de la religión. La familiaridad popular de una devoción inocente mueve la pluma del excelente hablista riojano. Como el simple clérigo «pobre de clerecía», esto es de poca cultura, del miraclo noveno, puede esperar las palabras de miel de la Gloriosa mejor que los prelados pedantes y orgullosos. Esta religiosidad, más tierna y humana que profunda y metafísica, nos puede hacer pensar en un rasgo de raza que volverá a repetirse en Santa Teresa, en Lope de Vega, en Valdivielso, en Murillo y en Zurbarán. De otra parte, la esperanza de la salvación que puede alcanzar hasta a los más grandes pecadores marca la trayectoria que llevará a las comedias de santos y bandoleros, como *El prodigio de Etiopia*, como *La devoción de la Cruz*, como *Osar morir da la vida*, como *Ganar por la mano el juego* [3]). No importe

[1]) Édition, texte et traduction par l'abbé Ed. Albe, París, 1897.

[2]) PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, 1888. Coincy vivió de 1177 a 1236.

[3]) De Lope, Calderón, Zabaleta y Cubillo de Aragón, respectivamente.

que el alma del pecador haya sido llevada a juicio y que Cristo, «alcalde derechero», no deba, según justicia, perdonarla. La Virgen, madre de piedad, ya sabrá ingeniárselas de alguna manera. Aunque el Señor creyera que con una de estas absoluciones quedaría menoscabada toda la Escritura, María, en caso extremo, podrá resucitar al pecador, y de esta manera condicional (el resucitado ya tendrá buen cuidado de no morir en culpa) salvarle de las inminentes llamas del infierno.

Algunos temas marianos corresponden a las leyendas más vivas en la Edad Media y aun en épocas posteriores. Así, por ejemplo, el primer milagro se refiere a la investidura milagrosa de San Ildefonso. La Virgen premia con esta casulla, que era obra de ángeles, «non de omne texida», el tesón que el arzobispo de Toledo tuvo en la defensa de la pureza de María sobre la que compuso *De perpetua virginitate...* Gautier de Coincy y Alfonso X coinciden relatando, como Berceo, este milagro que en la Edad de Oro inspirará la comedia *El capellán de la Virgen*, de Lope de Vega, parte del poema *Sagrario de Toledo*, de Valdivielso, y del acto primero de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, de Calderón, y cuadros como el de Murillo, del Museo del Prado. También tratan el tema de Teófilo, Berceo, Coincy y Alfonso el Sabio, leyenda de pacto diabólico y liberación, como las de frey Gil de Portugal y San Cipriano. Teófilo es uno de los Faustos de la Edad Media, tan pródiga en motivos de venta del alma al demonio. Berceo produce una obra maestra de relato interesante, tanto en la acción principal como en todos los detalles. El pacto diabólico lo realiza Teófilo «fierament conturbado» por medio de un judío hechicero que estaba en relación directa con la «uest antigua». Este «trufán», sabio en trazar círculos de encantamiento, recomienda al clérigo que se presente en su morada. Teófilo va a «tastar» a la puerta del hechicero, y con él, siendo medianoche, va a una encrucijada de la ciudad. En ese lugar tenebroso, en el que Teófilo tiene prohibición de santiguarse, aparece una fea procesión de demonios «con ciriales en manos e con cirios ardientes» que llevan en medio a su rey, Satanás. Aquí aparece la pincelada deliciosamente ingenua del comentario de Berceo:

Ya querría don Teófilo seer con sus parientes.

En algún detalle como el de la cédula en que compromete su alma al demonio coincide con las leyendas semejantes, y entre ellas con la citada de frey Gil de Santarem, que inspiró en el siglo XVII *El esclavo del demonio*, comedia de Mira de Amescua. Es curiosa una coincidencia. Para indicar Berceo el principio de arrepentimiento de Teófilo se vale de esta metáfora:

Mas en cabo firiólo Cristo con la su lanza.

Según la leyenda, después de haber vendido su alma al diablo, frey Gil ve un caballero blandiendo una lanza que le clava en el pecho: es Cristo que mueve el corazón del pecador a una nueva vida [1]). Como Teófilo, consigue el perdón y la devolución de la cédula por la intercesión de la Virgen, y no sin insistencia y perseverancia. En el mismo siglo de Berceo y Gautier de Coincy, el Teatro francés presenta una patética muestra de la leyenda en el *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, en que el monólogo del clérigo arrepentido, en un marco de adecuada concisión, posee intensa emotividad. Ya en la centuria décima, la famosa monja Roswita había trazado la figura del Fausto mariano, que reverbera en alguna policroma vidriera de catedral.

El milagro décimoquinto se balancea entre paganismo y posibilidad freudiana. El «prometido» de la Virgen no encuentra entre sus brazos a la novia en la noche nupcial. Hoy se hablaría de sublimación de la misoginia. La forma de Mérimée en *La Vénus d'Ille* — la estatua en el tálamo entre los desposados, el novio muerto — es mucho más susceptible de esta interpretación que con la desaparición del novio en el poemita de Berceo, por otra parte, de ingenuidad encantadora en los «celos de Santa María» [2]).

[1]) Así refiere esta leyenda fray Hernando del Castillo (siglo XVI) en su *Historia general de la Orden de Predicadores*, indicando que ha consultado antiguas fuentes portuguesas: «Le apareció un caballero muy bravo y de aspecto ferocísimo y bravísimo encima de un caballo furioso... blandiendo una lanza que traía en la mano... El caballero le hirió con la lanza en el pecho, no para matarle ni lastimarle, antes para sanarle y darle vida, porque con aquel pequeño golpe le tocó el corazón y se le mudó y trocó». El autor explica que el caballero fué «Jesucristo nuestro salvador o algún ángel suyo y en su nombre».

[2]) La Virgen habla así al esposo:

Don fol, malastrugado, torpe e enloquido...
.....
Asaz eras varón bien casado conmigo;
yo mucho te quería como a buen amigo...

La historia de la deuda pagada ha sido relacionada con la popular tradición toledana de *El Cristo de la Vega*, poetizada por Zorrilla, a mi ver con notable ligereza. No hay más coincidencia que la de la intervención sobrenatural de una imagen como testigo — en Berceo en el caso de una deuda de dinero —. La palabra «crucifixo» no quiere decir una imagen de Cristo en cruz, pues la descripción del altar es bien clara: «Mostroli la imagen, la de Sancta María, con su fijo en brazos». «Paráronse delante del Ninno coronado — el que teníe la madre dulzement abrazado.» Al decirse «fabló el crucifixo», vemos simplemente un adjetivo para indicar al Redentor (habló el crucificado; es decir, el que había de ser crucificado), y no hay motivo para pensar en una imagen en cruz. Habló, pues, el Niño que tenía la Virgen en brazos, que es lo natural que ocurriera en un ejemplo de tradición exclusivamente mariana. Por otra parte, la acción del relato de Berceo transcurre en Constantinopla.

Los milagros segundo, séptimo, octavo, décimo y undécimo coinciden en ofrecer casos de salvación difícil por mediación de María. En el segundo, un sacristán licencioso, que cae en un río, una noche en que «corríe el entorpado a la mala labor», es vuelto a la vida por la Virgen, a cuya imagen se inclinaba cada día, que lo arranca de manos de los diablos.

Más amplio desarrollo ofrece un motivo análogo en la historia séptima. Un monje, también lujurioso y de una sensibilidad tan refinada para su época, que

> usaba lectuarios, apriesa e cutiano
> en ivierno calientes e fríos en verano,

muere sin confesión y sin viático. San Pedro, del que era devoto el pecador, ruega a Cristo y pide a la Virgen que le ayude. Al resolverse al fin el pleito con la resurrección del monje, Berceo nos ofrece una deliciosa descripción de la «corporeidad» del alma. Ésta es tomada por dos niños de gran claridad, que se la dan a un santo fraile, el cual la lleva al cuerpo que yacía amortajado. Pensemos en la representación de las almas como estatuas pequeñitas, llevadas por ángeles o demonios en los frescos atribuídos al Orcagna, del cementerio de Pisa. La misma solución se presenta en el caso del romero de Santiago que se mutila por instigación infernal (miraclo octavo). El demonio ha tomado aquí la forma

del Apóstol para engañar al infeliz, porque «semeia a las vezes ángel del Criador» — pensemos en el artificio diabólico de *El condenado por desconfiado* —. En el relato undécimo, el debate netre ángeles y diablos sobre la posesión del alma hace pensar en los motivos medievales — literatura, pintura — y en sus derivaciones — la más digna, la salvación del héroe en la segunda parte del *Fausto*, de Goethe —. En un caso, la Virgen impide sencillamente la muerte. Un ladrón que conservaba viva la devoción mariana no puede ser ahorcado porque la Virgen pone sus dedos entre la soga y el cuello de la víctima [1]). Es un caso inverso del de un bandolero que pactó con el diablo del *Conde Lucanor*, que nos puede hacer pensar en los bandidos devotos de la comedia de santos del siglo XVII. En esta expresión de los favores de María se llega a una deliciosa estilización. Un clérigo muy embebido «ennos vicios seglares» es muerto violentamente y enterrado fuera de sagrado. La Virgen consigue que se le traslade a más digna sepultura. Cuando los sacerdotes abren el sepulcro notan que de la boca del difunto sale una flor de hermoso color y de delicioso perfume, y que la lengua se conservaba sana y fresca «qual pareze de dentro la fermosa manzana». Estamos ante una rosa contradictoria con las agusanadas de *Les fleurs meurtries*, el film freudiano, que en el mundo del subconsciente puede ser que trate del opuesto simbolismo.

Dos miraclos expresan la susceptibilidad de la época respecto a la raza judía (judío era, recordémoslo, el intermediario entre Teófilo y el diablo). En el décimosexto, el hijo de un judío que se reúne con niños cristianos y comulga cándidamente, indigna a su padre, que le arroja a un horno ardiendo. María le libra de todo daño y le saca ileso. Como no podía ser menos, el padre es lanzado al mismo fuego. El día de la Virgen de agosto, cuando se celebra el pontifical en la catedral de Toledo, una voz celeste delata el sacrilegio que a esa hora cometían los judíos. En efecto, en casa del rabí más destacado se parodiaba en una figura de cera la pasión y muerte del Señor. Los sacrílegos son castigados con «mala muerte». Pensemos en el proceso del niño de la Guardia, fines del siglo XV, y en la comedia de este tema de Lope de Vega.

[1]) El tema medieval aparece, casi siempre, en relación con Santiago Apóstol, aunque en Berceo es sólo mariano.

Berceo llega en ocasiones a una maravillosa estilización del relato. El miraclo décimocuarto tiene casi como único protagonista un altar del estilo de la época. En él está la Virgen sentada en su trono con el Niño en los brazos, con rica corona de reina, bajo un velo; «era bien entallada de labor mui fina»; en torno a ella estaban los Magos adorando. Todo esto nos parece un trasunto de la delicada escultura gótica, flamenca — aunque sea posterior —, de un altar lateral de la colegiata de Covarrubias. Delante de la imagen cuelga un «aventadero» o abanico. Cae un rayo, y la iglesia arde por todas partes. Perecen en las llamas libros sagrados, frontales, armarios, cálices. Y «por poco que los frailes que non foron quemados». «Sufrió Dios esa cosa — comenta candorosamente el poeta — como faz otras tales». En medio del incendio, la imagen y su altar restan incólumes. El Niño y la Madre quedan limpios y hermosos entre un escombro de carbones. La técnica primitiva de estilización de este relato no podría ser superada [1]).

La misma finura de estilo preside la poética y lírica «introducción» del libro. La alegoría de la pradera tiene precedentes marianos, aunque respecto del conjunto no parece que Berceo haya aquí utilizado fuente determinada [2]). Las páginas de este introito son de una belleza lírica verdaderamente maravillosa. El poeta, yendo en romería, se encuentra en un prado verde, intacto, lleno de flores, con fuentes cristalinas «en verano bien frías, en yvierno calientes».

> La verdura del prado, la olor de las flores
> las sombras de los árboles de temprados sabores
> refrescaron me todo, e perdí los sudores:
> podríe vevir el omne con aquellos olores.

Esta encantadora pradera, cuyo sentido místico — representando a la Virgen — nos declara el «romero» en versos no menos

[1]) Conviene advertir que, a pesar de que se haya consignado en algunas historias de la literatura, no se encuentra en Berceo el milagro de la monja sustituída por la Virgen cuando escapa del convento en compañía de su amante, asunto de *La Buena Guarda* de Lope y de *Margarita la tornera* de Zorrilla. La confusión puede provenir quizá del relato XXI, «la abadesa encinta», aunque aquí la Virgen ayuda en el parto a la monja y oculta su deshonra ante el obispo inspector, pero no toma su figura (por lo demás, la abadesa no ha escapado del convento). Éste milagro es deliciosamente ingenuo en el desarrollo del tema y en algunos detalles realistas.

[2]) Sobre simbología y nomenclatura mariana, consúltese: SALZAR, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutscher Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz, 1893.

melodiosos, puede hacernos pensar una vez más en la técnica de la pintura primitiva. Para hallar un paralelo adecuado hay que contemplar el paisaje de la *Adoración del Cordero místico*, de Van Eyck. Pérez de Ayala, en una poesía de *La paz del sendero*, ha imitado bellamente esta filigrana de arte menor.

Desde el modernismo se ha señalado una vuelta a Berceo. Realmente, el cantor de San Millán y de la Gloriosa es uno de los primeros poetas — sentido de la expresión, ternura, arte de los detalles — de la literatura castellana.

La erudición clásicomedieval del poema de «Alixandre»

Aunque al final de un códice queda atribuído a Berceo el *Libro de Alixandre*, no cabe mayor diferencia entre obras poéticas del mismo siglo. El *Alixandre* es un poema de tipo cosmopolita, de variada erudición, de espíritu aventurero y mundano [1]). Si los miraclos nos recordaban las tablas góticas, este otro problema nos hace pensar en la tonalidad de los esmaltes franceses.

[1]) Poseemos dos textos del poema, uno propiedad del Duque de Osuna, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, que editó en 1782 Tomás A. Sánchez, en el que se lee que escribió este «dictado» Juan Lorenzo Segura de Astorga, y otro de la Bibliothèque Nationale de París. El primero acredita formas lingüísticas del dialecto leonés y el segundo del aragonés. Textos: Manuscrito leonés, Ed. Janer en «Biblioteca de Autores Españoles», t. LVII; Manuscrito aragonés, *El libro de Alixandre*, manuscrito español 488 de la Bibliothèque Nationale de París, publié par Alphred Morel-Fatio, Dresde, 1906 («Gesellschaft für Romanische Literatur», t. X). Este texto lleva el nombre de Berceo como autor del «dictado». Si tenemos en cuenta que unánimemente se ha considerado a Juan Lorenzo Segura como un copista, no creo que el «sy queredes saber quien fiso esti ditado» tenga más sentido en el caso del manuscrito aragonés que en el del leonés. Así Berceo pudo copiar en la biblioteca del monasterio de San Millán un texto aragonés del *Alixandre* sin ser por eso su autor. Consúltese: A. MOREL-FATIO, *Recherches sur le texte et les sources du «Libre de Alixandre»* («Romania», 1875); R. MENÉNDEZ PIDAL, *El «Libro de Alixandre»* («Cultura Española», V, 22); E. MÜLLER, *Sprachliche und textkritische Untersuchungen zum altspanischen «Libro de Alixandre»*, Estrasburgo, 1910. Sobre la leyenda de Alejandro en general, pueden verse, entre otras obras: NÖLDEKE. *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromanz* («Denkschriften der Kaiserl. Akad. der Wissenschaften. Philos. histor. Klasse», t. XXXVIII, Abhandlung V, Viena, 1890); FRIEDLAENDER, *Die Chadhirlegenden und der Alexanderromanz* (Leipzig-Berlín, 1913); PAUL MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen-âge*, París, 1886; EMILIO GARCÍA GÓMEZ, *Un texto árabe occidental de la leyenda de Alejandro según el manuscrito árabe XXVII de la Biblioteca de la Junta para Ampliación de Estudios*, Madrid, 1929; LUCILLA PISTOLESI, *Del posto che spetta al Libro de Alexandro nella Storia della Letteratura Spagnuola* («Revue de Langues Romanes», t. XLVI, 1903).

Frente a la gran divulgación de la leyenda de Alejandro Magno en el panorama medieval europeo, se creyó durante algún tiempo que el poema castellano en cuaderna vía era algo aislado, fuera del ambiente que tiene la figura del conquistador macedónico en la literatura francesa, por ejemplo. Sin embargo, la aportación del arabismo ha venido a completar este aspecto de nuestra literatura narrativa.

El estudio de García Gómez sobre un texto árabe de la leyenda es capitalísimo para la situación del *Alixandre*. Además de esta versión árabe de la historia de «Dulcarnain» (Alejandro), hubo una narración tardía aljamiada [1]). Además, en la *Grande e General Estoria*, de Alfonso X, la parte referente a Alejandro Magno es muy sugestiva y responde a la misma variedad de fuentes del poema. Realmente, precisa tener en cuenta a la vez las formas árabes y las romances para estos casos de literatura de Edad Media. Por ejemplo, las cartas de Alejandro a su madre, que en el códice leonés están adicionadas al poema, proceden seguramente — como cree García Gómez — de los libros árabes de sentencias o de la misma leyenda en su forma oriental. El autor del poema de *Alixandre* poseía una variada erudición. Llega hasta citar a Homero para el episodio de la historia de Troya, aunque sólo conociese la *Ilíada* por el compendio del seudo Píndaro tebano. Conocía a Ovidio, la carta apócrifa de Alejandro a Aristóteles, a Quinto Curcio — por medio de Chatillon —. Las fuentes principales son latinofrancesas, principalmente *L'Alinxandreis*, poema latino de fines del siglo XII, de Gautier de Chatillon («Galter el bono»), que recogía el lejano eco entre histórico y fantástico de Quinto Curcio sobre el gran macedón, y *Le Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tort y de Alexandre de Paris. Todavía podrían agregarse más libros conocidos por el autor del «mester de clerecía», como la *Crónica troyana*, de Guido de Colonna, el *Liber de praeliis*, del arcipreste León, relatos árabes, etc.

Los textos latinos de Alejandro derivan del seudo Calístines, recopilación alejandrina del siglo II (después de Jesucristo), que surte de material legendario a la Cristiandad y al Islam. El episodio del viaje aéreo de Alejandro en nuestro poema, aunque se

[1]) Véase: F. GUILLÉN ROBLES, *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno, sacadas de dos manuscritos moriscos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Zaragoza, 1888.

halla en el seudo Calístines y (derivado de él) en el libro *De praeliis*, puede relacionarse con las formas árabes de la leyenda del Nemrod bíblico [1]).

El valor literario del *Libro de Alixandre* es sobre todo arqueológico. Su conjunto no resiste la lectura de un no especializado en literatura medieval. Lánguido, desmesurado, el poema sólo ofrece de cuando en cuando brisas de verdadera inspiración. El largo episodio de la guerra de Troya, es de un mérito desigual, aunque interesante [2]). Ante todo, el autor resalta en la parte descriptiva. Sin llegar a la fantasía magnífica del libro de Lambert le Tort, el colorido y refinada selección de detalles de algunas relaciones es altamente loable. La descripción de la tienda de campaña de Alejandro, «obra esmerada» digna de «Apelles», es verdaderamente sugestiva. Una poesía decorativa y abundante, que parece adivinar el arte de la tapicería flamenca de la época barroca, derrocha motivos entre gráficos y vitales en aquella enumeración de la pintura de los meses: Janero, cercado de ceniza, asando gallinas y quitando longanizas de la percha; don Febrero, calentándose las manos entre sol y ventiscas, quejándose de ser el más chico de sus hermanos; Mayo, de flores coronado, «organeando las mayas e cantando d'amores»; Julio, sudando el rostro, con sus segadores; Setembrio, vendimiando; Deçenbrio con la matanza de cerdos. El color realista y el ímpetu poético hacen pensar dignamente en la briosa musa del Arcipreste. De otra parte, cabe comparar muchos detalles de este pasaje con el tema de las labores del campo en la escultura del gótico francés. También es interesante la descripción de un «mapa mundi» en el paño tercero de la tienda. También merece la pena llamar la atención sobre otros bellos detalles del poema: la prueba de Bucéfalo, al comienzo; el juicio de Paris (en el principio del opisodio de Troya, que aparece en forma de «sermón» que pronuncia Alejandro para enfervorizar a sus huestes); el vergel en la campaña de Darío (estro-

[1]) Véase la coincidencia de detalles de este episodio en *Alixandre*, y los relatos árabes en García Gómez, obra citada, pág. LXXVIII, nota. Véase, sobre las fuentes del *Roman d'Alexandre* francés y diversos y bellos aspectos de su temática: ALBERT HENRY, *Études sur les sources du Roman d'Alexandre de Lambert li Tors et Alexandre de Bernay. Importance de l'Historia de Preliis* (en «Romania», 1936, págs. 433 y sigs.).

[2]) Sobre este episodio, véase el reciente trabajo lingüístico literario y de fijación del texto de E. ALARCOS LLORACH, *Investigaciones sobre el libro de Alexandre* (Anejo de la «Revista Fil. Esp.»), Madrid, 1948.

fas 888-93); la conocida descripción de la primavera [1]), o de las curiosidades de Babilonia, o las magnificencias del palacio de Poro, cuyas puertas eran «todas de marfil» natural. Nuestro autor es un gran poeta de descripciones.

Se han comentado los anacronismos del libro. Alejandro vive en una Edad Media como las figuras del mundo antiguo en los cuadros de la época. De la misma manera que en una tabla sobre la crucifixión o aun sobre el tiempo de Adán y Caín (pensemos en el Museo de Vich), los fondos copian las murallas o los templos góticos medievales, el poeta concibe los estudios del protagonista a base de silogismos y de las siete artes enseñado por don Aristótil (Aristóteles) concebido como un escolástico. Las procesiones, el canto del *Te Deum*, los capellanes de Júpiter alternan con los motivos épicos de la historia del héroe de Macedonia. Indudablemente, estos anacronismos dan un color de verdad extraordinario a los hechos cantados, pues nos permiten reconstruir, como la plástica, las costumbres y uso de la Edad Media; el asunto antiguo es sólo un pretexto. A su vez hay algo, en el propio héroe, de espíritu castellano intuído por el poeta [2]).

Sentido heroico del «Poema de Fernán-González» [3])

El poema en cuaderna vía sobre Fernán-González fué compuesto seguramente poco después de 1250, durante la sexta cru-

[1]) «El mes era de mayo un tiempo glorioso — quando facen las aues un solaz deleytoso, — son uestidos los prados de uestido fremoso; — da sospiros la duenna la que non ha esposo... — Andan moças e uieias cobiertas en amores; — van coger por la siesta a los prados las flores. — Dizen unas a otras: bonos son los amores...»

[2]) Amador de los Ríos decía: «a la portentosa fortaleza de ánimo del guerrero macedonio y a la intrepidez que desde su juventud despliega, se asocian la generosidad y perseverancia verdaderamente heroicas de los caudillos castellanos, resaltando así con mayor fuerza la magnanimidad del domador del Asia». No hay que olvidar, sin embargo, que la magnanimidad de Alejandro era ya un rasgo de su figura legendaria.

[3]) Texto: *Poema de Fernán-González*, texto crítico con introducción, notas y glosario por C. Carroll Marden, Baltimore, Madrid, 1904, obra fundamental. Puede verse una excelente selección del poema en *Poema del Cid y otras gestas heroicas* («Bibl. Liter. del Estudiante»), por Jimena Menéndez Pidal, págs. 33 y sigs. Consúltese: Obr. Lope, ed. Real Academia, t. vii; Menéndez Pidal, *Notas para el romancero del conde Fernán-González* («Homenaje a Menéndez y Pelayo», ii); C. Carroll Marden, prólogo a la edición citada; G. Cirot, *Fernán-González dans la chronique léonaise* («Bulletin Hispanique» 1921-1922).

zada, en tiempo de San Luis, rey de Francia [1]). Fué compuesto por un monje del monasterio de San Pedro de Arlanza, cuya fundación se atribuía al Conde de Castilla. Siendo ese convento foco de los relatos legendarios del héroe castellano, y teniendo en cuenta el contenido del poema, cabe admitir que el monje utilizó la gesta perdida del siglo XI sobre Fernán-González amoldando su asunto al estilo en moda del «mester de clerecía». Hay, por ejemplo, una estrofa en que distraídamente deja el poeta en el tetrástrofo un verso más, asonantado con los restantes, debido acaso a no ser capaz de encerrar en cuatro versos el trozo de una misma asonante en la gesta que le servía de modelo [2]).

El sentido verdaderamente épico del poema se aviene más bien con el origen juglaresco del libro que con el ambiente plácidamente devoto de un monasterio. Mucho ruido bélico, crujir de armas, espadas y lanzas partidas, chocar de escudos, ímpetu de pelea, vibra todo en este poema, erudito de factura, pero popular y heroico de espíritu [3]). El monje de Arlanza, además de un temperamento capaz de amoldarse al asunto guerrero, poseía un entusiasmo extraordinario respecto a su patria. Lleno de confianza en su tierra afirma que Castilla es lo mejor de España, que ha sido siempre cuna de hombres buenos, y culmina su elogio al referirse a la Montaña, de la que tal vez era oriundo. Comienza el poema retro-

[1]) La *Crónica general* de Alfonso X (de 1250 a 1271, aproximadamente) utilizó el poema para la parte relativa a su protagonista, lo cual ya permite concretar su fecha. Pero a base de unas alusiones, C. Marden puede aproximar el dato en torno a 1250 (alusión a la conquista de Damieta por Luis IX en 1249, como hecho inmediato). CIROT *(ob. cit.,* 1922), admite también esta fecha.

[2]) Recudiol el monje e dixo: — Ruégote por Dios, amigo,
si fuese tu mesura, que hospedases conmigo,
darte he yo pan de ordio ca non tengo de trigo,
darte he yo del agua que non tengo del vino,
sabrás cómo has de fazer contra el tu enemigo.

Precisamente el verso interpolado tiene todo el sabor expresivo del estilo de las gestas. Hay otros casos semejantes de métrica, aunque de contenido menos significativo.

[3]) Pueden recogerse muchos versos llenos del furor bélico de las gestas: «Auaxaron las lanças e fueron a feryr»; «fué del golpe fieramente golpado — ca tenía grand lançada por el diestro costado»... «Retenía en los yelmos mucha buen cuchillada, — daban e recibían mucha buena lançada»... «Firiol luego el Conde e partiol el escudo, — rompiol las guarniçiones con fierro mucho agudo». «Mataron bien quarenta de parte de Castilla, — salíe mucho caballo vaçío con mucha silla». «Las espuelas en los pies, açotes en manos tomauan». «Buscaron por los muertos que espesos y yacían, — como estauan sangrientos a duro los conosçían»... «Grandes eran los golpes que mayores non podían» — los unos e los otros todos su poder façían — muchos cayan en tierra que nunca se erguyan, — de sangre los arroyos mucha tierra cobrían».

trayendo el tema a la época goda y narrando desde ella los hechos de España. Pero desde la formación del condado de Castilla arranca la verdadera poesía épica del libro. «Entonces era Castiella un pequeño rincón.» En esa región naciente cifra el cantor sus ideales. El relato de la leyenda del Conde guarneciéndose en la ermita de Arlanza al ir de caza persiguiendo un jabalí y siendo bien recibido por un monje que le anuncia grandes victorias, corresponde a una tradición del monasterio a que pertenecía el autor, que es narrada con el mayor cariño. La consecuencia de la profecía es la fundación del gran monasterio, en el lugar que ocupaba la ermita, después de las primeras victorias sonadas del Conde. En la lucha con Almanzor es notable la narración de las señales infernales, que quieren aterrorizar a los cristianos, esforzados, sin embargo, por su valiente e indomable caudillo. La leyenda del caballo y el azor vendidos al rey de León, que por las condiciones del convenio producen la independencia del condado, aparece contada con vivo interés. Después de la intriga del rey leonés que origina la prisión del Conde en Cirueña por el rey de Navarra, el patriótico entusiasmo de los castellanos culmina al construir una estatua con la figura de Fernán-González, a la que prestan vasallaje. Puesto el Conde en libertad, vence a los moros y consigue la independencia de Castilla.

El cantor del héroe de Castilla poseía fuerza de caracterización y sentido de la poesía épica. Languideció lamentablemente en la parte del comienzo del poema y descuidó notablemente la versificación, si no se debe la incorrecta medida al manuscrito conservado. Escribiendo en la mitad del siglo XIII, conoció a Berceo (que en *San Millán* ya había cantado a Fernán-González), a quien imita desde la primera estrofa y al *Libro de Alixandre*. En cuanto a cronicones, se basó en el *Epitoma imperatorum*, de un anónimo cordobés del siglo VIII, en Turpín y en Lucas de Tuy.

El poema alcanzó resonancia. Lo utilizó Alfonso X, y en la Edad de Oro era de lo poco conocido del período anterior al siglo XIV [1]). De otra parte, el poema del monje de Arlanza ofrece el caso curioso de una influencia en la literatura francesa del trescientos, pues parece que el episodio de la infanta doña Sancha se imitó en el *Hernaut de Beaulande*.

[1]) ARGOTE DE MOLINA, por ejemplo, cita estrofas del poema en su *Discurso sobre la poesía castellana*, 1575.

CAPÍTULO V

La cultura de Alfonso el Sabio

Comienzos literarios de la prosa. — Obras didácticas. — El *Calila* y la escuela de traductores. Obras jurídicas. — Comienzos de la Historia. — Alfonso X y su representación en la cultura europea del siglo XIII. — Clasificación de las obras del Rey Sabio. — *a)* Obras jurídicas. — *b)* Obras científicas y de recreo. — *c)* Obras históricas. *General Estoria.* — La *Crónica general* y la Historiografía hispana. — *d)* Obras poéticas. — Los temas de las *Cantigas* y su desarrollo. — Monumentos de la prosa en la época de Sancho IV.

Comienzos literarios de la prosa

En los comienzos del siglo XIII aparecen ya textos de prosa literaria, cuyos ejemplares más antiguos no deben de ser anteriores al reinado de Fernando III (1217-1252). En ellos se inicia principalmente el género moral, que tan excelentes realizaciones ha de tener, avanzando más en la Edad Media castellana. Paulatinamente el castellano va sustituyendo al latín en las polémicas religiosas, en las colecciones de apólogos, en las obras históricas. Los modelos árabes influyen ya directamente en los textos romances, ya mediante intermedios latinos. La escuela de traductores de Toledo es el lazo de unión entre las tres culturas: hebrea, árabe, latino-eclesiástica, de cuya fusión nace en gran parte el fondo didáctico de la mayoría de los primitivos tanteos en prosa castellana. Cuando en ésta se recogen las direcciones de la ciencia jurídica — después de 1241 —, un nuevo cauce se prepara para la gigantesca realización de Alfonso X, el verdadero creador e inspirador de la prosa literaria romance. Los esbozos de esta época «prealfonsina» pueden dividirse en obras didácticas — *a)* en forma doctrinal; *b)* en forma narrativa — y comienzos de la Historia.

Obras didácticas

a) *En forma doctrinal.* — Es muy curioso, por tratarse de uno de los primeros ejemplos francamente populares de la prosa, el poco citado *Diálogo o disputa del cristiano y el judío*, perteneciente a los primeros años del siglo XIII [1]). La lengua coincide con la de la segunda mitad del XII y comienzos del siguiente siglo. Alguna forma que a primera vista pudiera interpretarse como cultismo: *clamades* (por *llamades)* puede ser un caso dialectal (A. Castro). Nótese la grafía «tagar», en la que la *g* ante *a* tiene el valor prepalatal *(ž)* («tajar»), coincidente con textos de verso de la época. Algún pequeño detalle hace pensar en el dialecto leonés. Advirtamos la construcción del verbo *creer* con acusativo sin preposición: «creder uerdadero Deus» (creer *en* un Dios verdadero), la palabra *sugar* (de *sucare*, chupar), no usual, y, como ejemplo de la relación con las culturas semíticas, las palabras hebreas: *mezizá* («sorber la sangre»), *milá* (cortar), *periá* (romper). La *Disputa* tiene el valor de ser, aunque en forma excesivamente tosca, el primer ejemplo (en nuestra literatura) de discusión entre individuos de diversas religiones, tema que desde el siglo XIII especialmente se extenderá por todas las literaturas de la Edad Media, llegando en el XIV a los ejemplares dramatismos de don Juan Manuel, pero también a la ironía escéptica de Boccaccio en el cuento de los tres anillos del *Decamerone*. La *Disputa* se relaciona con diálogos semejantes en latín, en que ya se extrema la nota de dureza en el cristiano que refuta al judío, pero sobrepuja a éstos en el tono vulgar y grosero. Así, es un monumento de lengua y de raza representativo del desprecio a la religión y raza hebreas en forma apasionada y plebeyamente pintoresca. Las burlas en torno a la práctica de la circuncisión revelan el espíritu procaz de la época y una mal disimulada preocupación perversamente sexual. La parte de polémica propiamente teológica es dialécticamente floja. Este burdo diálogo da el tono de la época. Se necesitará llegar a la mitad del siglo XIV para que Pero Ferrús, en

[1]) Véase texto y preciso estudio por Américo Castro, *Disputa entre un cristiano y un judío* («Revista de Filología Española», año 1914, páginas 173 y siguientes).

verso, dialogue con los judíos de la aljama de Alcalá sobre su canto matutino, no pasando de una broma amistosa.

Los llamados «catecismos políticomorales» — de la época de Fernando III principalmente — presentan diversas tradiciones, por primera vez en prosa romance. Así, las llamadas *Flores de filosofía* muestran los comienzos del «senequismo»; el *Bonium* ofrece la posibilidad del influjo persa — por donde también nos vino el Buda cristianizado del *Barlaam* —, y *Poridat de poridades* o el *Libro de los buenos proverbios*, la utilización de lo árabe. Un ejemplo de cómo iba evolucionando el sentido guerrero de la época románica, cuya impresión de bárbara grandeza reflejan las «gestas», hacia un concepto de sociedad de cultura y estudio, que se plasmó en torno a la sabiduría de Alfonso X, se halla en todas estas obras. Así, podemos ver la silueta de un rey rodeado de un congreso de hombres de ciencia o el viaje simbólico de un monarca de Oriente al palacio de la sabiduría. Los letrados, los matemáticos, los pensadores, han sustituído a los combatientes de los siglos pasados.

Alguna obra entra propiamente en la didáctica eclesiástica, como los *Diez Mandamientos* [1]), muy de los albores del siglo XIII, enderezada a las necesidades de los confesores, según los casos de cada penitente, iniciando una doble tendencia: la del tratado técnico penitencial (que seguirá desde Clemente Sánchez de Bercial al casuísmo de Escobar de la época barroca) y la de la ficción literaria en torno a los preceptos del Decálogo, en verso (fragmentos del *Rimado de Palacio*, de Ayala, poesías de Fernán Pérez de Guzmán). Las colecciones de máximas y aforismos éticos nos ofrecen dos buenos monumentos de esta lengua primitiva: las *Flores de filosofía* y el *Poridat de Poridades* (secreto de los secretos) [2]), que en el mismo texto guarda un libro semejante: el *De los buenos Proverbios*. La colección de sentencias se combina con una concepción alegóriconarrativa en el *Bonium* o *Bocados de oro*, que deriva de un libro de apotegmas de Abulvafá Mobaxir ben Fátic, y en que se supone que un rey de Persia — Bonium —, hostigado del deseo de ciencia, viaja a la India, al palacio de los

[1]) Texto en *Textes castillans inédits*, ed. Morel-Fatio («Romania», 1887, páginas 379 y sigs.).

[2]) Textos: *Dos obras didácticas y dos leyendas*, ed. H. Knust (contiene el *Flores de filosofía*) («Sociedad de Bibliófilos Españoles», 1878); H. KNUST, *Jahrbuch für rom. und engl. Literatur*, Leipzig, 1869 (sobre *Poridat*).

sabios (acumúlanse vidas de hombres ilustres en las armas y en las letras y máximas de diversos pensadores de lengua sánscrita, griega, latina, árabe) y en el *Libro de los doce sabios o de la nobleza y lealtad*, en que una junta de varones insignes ilustra a un joven rey sobre sus deberes de justicia, fidelidad, religiosidad.

El «Calila» y la escuela de traductores. Obras jurídicas

b) *En forma narrativa.* — En el subgrupo de obras didácticas ocupa un papel destacado el *Calila*, mandado redactar por Alfonso el Sabio cuando era infante (1251). Representa el acomodo de la lengua vernácula en cuanto al tema de los cuentos y apólogos orientales. Ya un siglo antes, un judío converso de Huesca, Pedro Alfonso, había redactado en latín la *Disciplina clericalis*, colección de relatos morales procedentes de fuentes árabes y persas, que tuvo una gran resonancia en las literaturas europeas [1]). Al mismo género pertenecía el *Libro del Calila e Dimna*, romanceado según el texto árabe de Abdallá Ben Almocaffa [2]); que derivaba de remotas fuentes indias. Ya en el prólogo se confiesa el fin moral de la obra, enderezada a mostrar el camino del bien y de la ciencia, ya que «dos filósofos de cualquier ley e de cualquier lengua siempre punnaron e se trabajaron de buscar el saber e de representar e ordenar la filosofía»... «e posieron e compararon los más destos enjemplos a las bestias salvajes e las aves». Tendieron, con la amenidad, a facilitar la comprensión de la doctrina según lo que «fallaron por juglaría a los discípulos e a los niños». El libro, valiéndose del artificio de los diálogos, en torno a consejos y preguntas, de un rey y un filósofo, va engarzando apólogos ya con personajes humanos ya con animales, entrelazados entre sí.

[1]) Textos: latino, en Migne, *Patrología latina*, CLVII, págs. 671 y sigs.

[2]) El *Libro del Calila e Dimna o Fábulas de Pilpay (o Bidpay)*, procede de una serie de cuentos sánscritos que en Persia (siglo VI) agrupó y tradujo al pehleví Barzuyeh, «físico» de Aruxirván el Justo (Cosroes I), y que procedían en gran parte del *Panchatantra*. La traducción árabe de Almocaffa se hizo en el siglo XIII. Desde el siglo XI comenzaron las versiones latinas.

Textos «Biblioteca de Autores Españoles», t. LI, págs. 11 y sigs. (con estudio: *Del libro de Calila e Dimna y sus diferentes versiones* de Pascual de Gayangos (págs. 1-10); Ed. José Alemany, Madrid, 1915; Ed. A. J. Solalinde, Madrid-1917. — Consúltese: I. G. N. Keith-Falconer, *Kalilah and Dimnah* (traducción inglesa con prólogo y notas), Cambridge, 1885; C. G. Allen, *L'ancienne version espagnole de Kalila et Dimna*, thèse; P. Penzol, *Las traducciones del «Calila e Dimna»*, Madrid, 1931.

La parte en que charlan y narran ejemplos Calila y Dimna, «dos lobos cervales» de la corte de un león, y cuyos nombres proceden de Karata y Damana del *Panchatantra*, ocupa menos de la mitad del libro. En todo él abundan las fábulas interesantes, diestramente narradas en el castellano del traductor, como la bellísima y popular de «la niña que se tornó en rata» — embebida de un poético panteísmo cósmico [1]) —, de la «gulpeja y el atambor», el cuervo y la culebra y la gaza y el cangrejo, los «mures» (ratones) que comían hierro, la liebre y los elefantes, del diablo y el ladrón; «del religioso que vertió la miel et la manteca» (el tema que en el siglo XVII popularizará La Fontaine en *La laitière et le pot au lait:* «Qui ne fait chateaux en Espagne?»), desarrollando con un lenguaje preciso y pintoresco un tema de actualidad perenne: «Del fijo del rey e del fidalgo e de sus compañeros» [2]). No se debe al azar que esta obra sea la digna apertura de la prosa literaria castellana. En las variadas incidencias de los apólogos orientales se encontraban la fantasía y el realismo, que alcanzarán a nuestra novela (libros de caballerías; picaresca), y en la oriundez búdica había hallado el infante Alfonso, entregado desde doncel a la moral sabiduría, un tono pesimista y trascendental que se avenía con el futuro autor de la *General Estoria.* Al mandar traducir el libro encontraba el castellano expresión elocuente de pensamientos esenciales en la historia de nuestra ideología; que informarán el alma de Quevedo, de Calderón, de Gracián. En las consideraciones de

[1]) Procede del cuento VIII del libro IV del *Panchatantra.*

[2]) Como ejemplo del lenguaje y soltura de narración del *Calila* castellano, puede servir el apólogo «Del ximio con las lentejas»: «Dijo Beled: — Dicen que un home traía lentejas en un zurrón, e entró en una espesura de árboles, e puso el zurrón en tierra, e dormióse, e decendió un ximio de un árbol e tomó de las lentejas su puño lleno. Desí subióse en el árbol para comerlas, e cayósele una, e descendió del árbol para buscarla, e trabándose a las ramas del árbol pora decender, abrió la mano e derramáronsele todas las otras que tenía, e non ovo la primera nin las otras. Et, tú, señór, has diez e seis mill mujeres e dejas de solazarte con ellas e buscas la que nunca fallarás»; o el de «El piojo y la pulga»: «Dijo Dymna: —Dicen que un piojo estaba muy vicioso en el lecho de un ric home, e habíe de su sangre cuanta quería, andando sobre él muy suave, que le non sentíe; e acaesció que le demandó una pulga posada, una noche muy escura que facíe mal tiempo, et él hospedóla e díjole: — Alberga conmigo esta noche en sabrosa sangre e mullido lecho e caliente. E la pulga fízolo así, e albergó con él et adormiéndose el ric home, mordióle la pulga muy mal, et él xintiólo, e levantóse del lecho e mandó sacudir las sábanas et mirar si había alguna cosa; et en faciendo esto saltó la pulga a una parte e guardóse, e fallaron al piojo mal andante, e matáronle». Este cuento, de egoísta sabiduría mundana, es bastante más extenso en la narración IX del libro I del *Panchatantra.*

«Bersehuey el filósofo», en el capítulo II, sobre la humildad de la generación y las miserias del hombre desde su nacimiento (el niño, después del parto, «cae en tierra e le tañe el aire a la mano; siente de dolor el que siente el que es desollado de su cuero»), y sus desdichas hasta la muerte, adivinamos la voz lejana del autor de *La cuna y la sepultura*; y otras veces el enlace del pensamiento búdico con el castellano es bien manifiesto: La vida es «como los sueños del que duerme e le facen alegría soñando, et cuando se despierta pierde el sabor porque non falla nada». Como después en Calderón, el pesimismo de la vida implica la creencia en la eternidad adonde hay que enderezar nuestro camino: «Et tove en bien de perseverar en aquesto por haber gualardón en el otro mundo et merecimiento de Dios».

El *Calila* es un resultado de la situación especial del centro de España en los siglos XII y XIII. Desde las postrimerías del XI, Toledo — reconquistada en 1085 — ocupa el primer plano en esta suma de culturas coincidentes. Desde el arzobispo Raimundo, los libros árabes ocupan el rango de materia de estudio, hacia la mitad aproximadamente del siglo XII, siendo además, Toledo, el punto de reunión de los judíos ilustrados que huían de la intolerancia almohade. En estas condiciones, la llamada «escuela de traductores» ejerce una influencia decisiva en la Europa culta. Con ella pasa al resto de la Cristiandad el aristotelismo de Averroes, influyente en los estudios de París y en el escolasticismo de Santo Tomás. Entre los traductores de obras árabes al latín destacan Juan Hispalense y Dominico Gundisalvo; el primero prestó especial atención a los libros astronómicos, materia continuada en romance por Alfonso X; el segundo, incluído por los filósofos, contribuyó a la fama extensa de un Alfarabí o un Avicebrón [1]).

En el progreso de la ciencia jurídica, San Fernando hizo traducir el *Forum Judicum* a la lengua castellana, aunque el texto conocido parece pertenecer al reinado siguiente. De todas maneras es Alfonso X el que lleva esta corriente a su grado superior. Lo mismo ocurre con la historia.

[1]) Además de la *Historia de los heterodoxos*, t. I, de MENÉNDEZ Y PELAYO, y la *Historia de la filosofía española*, t. I, de BONILLA, consúltese: E. RENAN, *Averroès et l'averroïsme*, París, 1882; M. ASÍN PALACIOS, *El averroísmo teológico de Santo Tomás de Aquino* («Homen a Codera», pág. 271); A. JOURDAIN, *Les anciens traductions latines d'Aristote*, París, 1883; L. BAUR, *Dominicus Gundisalvus de divisiones philosphiae*, Munster, 1903.

Comienzos de la Historia

Desde comienzos del siglo XIII, ésta se empieza a redactar en romance. El *Liber regum* relata en lengua vulgar las series de reyes desde la Biblia y los emperadores romanos a la época de los godos e invasión árabe y los nuevos reinos, llegando en Castilla hasta Alfonso VIII, en Aragón a Ramiro el Monje, y en Francia a San Luis. Su valor literario es nulo [1]). También se posee una mucho más bella muestra en la versión castellana de la *Historia Gotica* latina, de don Rodrigo el arzobispo [2]). Pero sólo con el autor de la *General Estoria* alcanzó el género verdadera dignidad literaria.

Alfonso X y su representación en la cultura europea del siglo XIII

La vida de Alfonso el Sabio, que llena sustancialmente el siglo XIII (1221-1284), es un caso evidente de la inadaptación del intelectual a la vida activa. La concepción del mundo, que informa todas las especulaciones teóricas, se quiebra en la palestra de la acción. La línea fundamental que podría atar todas las ramas del saber a que se asomó el hijo de San Fernando se llama: *imperialismo*. Unidad en la cultura de todas sus disciplinas: el derecho, la historia, el saber de astronomía. Unidad entre las diversidades métricas de poesías del mismo asunto esencial. Alfonso X fué, en

[1]) Este cronicón se halla, además de en varios manuscritos, en un códice que contiene varias obras y es llamado *Cronicón Villarense* (Biblioteca Universitaria de Zaragoza). El texto no puede ser posterior a 1223, por aludir a Felipe Augusto de Francia como monarca reinante, ni anterior a 1191, por llamar «reina de Inglaterra» a la infanta Berenguela de Navarra, que en este año se casó con Ricardo, llamado Corazón de León. La última fecha a que se alude en el texto es la de 1194. Serrano Sanz apura la fecha del *Cronicón* para situarla entre 1194 y 1211. Consúltese: M. Serrano y Sanz, *Cronicón Villarense (Liber regum). Primeros años del siglo XIII. La obra histórica más antigua en idioma español* («Boletín de la Academia Española», 1919, págs. 192 y sigs.).

[2]) B. Sánchez Alonso, *Las versiones en romance de las Crónicas del Toledano* («Homenaje a Menéndez Pidal», I, pág. 341).

Sobre otros puntos de los orígenes de la Historia en romance, consúltese: G. Cirot, *La Chronique leonaise et les petites Anales de Castille* («Bulletin Hispanique», 1919, pág. 93).

medio de la historia europea del siglo XIII, el gran «emperador de la cultura». Pero en la inevitable dualidad del político y el intelectual, aquél tuvo que resentirse. Y no porque descuidase las cosas de la tierra, la historia menuda de su tiempo, sino porque — formado en un orden distinto — la acción tuvo obligadamente que ser un fracaso. No es, por tanto, literalmente verdadera la frase de precisa belleza literaria, digna de un clásico romano, del texto latino de la *Historia* de Mariana: «Dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit»; aunque la consecuencia evidente del intelectual «emperador» de la ciencia fuese la inadaptación a la política, Alfonso X no descuidó los quehaceres del mando, si bien fué en ellos equivocado e inhábil.

Se cuenta que Fernando III, antes de morir, declaró a su heredero que «fincaba», «rico de tierras e de muchos buenos vasallos» más que rey alguno de la cristiandad, recomendándole: «pugna en facer bien e ser bueno, ca bien has con qué». Alfonso interpretó el ser bueno en dedicarse plenamente al estudio. «Acucioso debe el rey seer — nos dice en las *Partidas* — en aprender los saberes, ca por ellos entenderá las cosas de raíz, et sabrá mejor obrar en ellas.» Entró desde joven en las materias del «estudio general», o sean: gramática, lógica, retórica, aritmética, geometría, música, astronomía, derecho. Su conocimiento del árabe y atracción por la literatura oriental le lleva a interesarse por el *Calila*. Su curiosidad por las piedras preciosas en relación con los signos astronómicos — según el concepto de la época — le hace, de infante, comenzar a redactar *El Lapidario*.

De los textos de las *Partidas* y de las miniaturas de los códices de todas las obras del Sabio surge la efigie del monarca del siglo XIII, amigo y coetáneo de Jaume el Conqueridor, vistiendo «paños de seda con oro et con piedras preciosas», trayendo, «quando facíe sus cortes», «corona de oro con piedras muy nobles et ricamente obradas», rodeado de sabios y maestros, de músicos y ministriles, como en la viñeta de tonos principalmente rojos y dorados de un manuscrito de las *Cantigas*. «Mañoso en la caza», ya que ésta no sólo es útil para la salud del rey, sino «arte e sabiduría de guerrear et de vencer» [1]).

[1]) «Era Alfonso — dicen en su semblanza Antonio y Pío Ballesteros — un príncipe no ajeno a las andanzas de la guerra, de espíritu extraordinario, amante de las bellas letras, cultivador de las ciencias jurídicas y astronómicas y en realidad un hombre de su tiempo, que si realizó en España una obra colo-

Pero muchas de estas buenas intenciones y conocimientos de la esencia de las cosas no impidieron el choque brusco con la realidad. Así, en su gran obra jurídica se nos habla extensamente de la importancia del matrimonio del rey, y cómo éste «debe amar, et honrar et guardar a su mujer». Alfonso se casó en 1249 con la hija de Jaime el Conquistador, doña Violante. ¿Cuál fué la realidad en los efectos de estas bodas? Ciertas luchas políticas no se resolvieron, y en cuanto al carácter de la Reina, la tradición española no fué muy halagüeña. Es posible que apenas se apoye en motivo histórico la figura de doña Violante en una comedia del siglo XVII, de Vélez de Guevara *(A lo que obliga el ser rey)*, pero es impresionante esa dama intrigante, celosa, tirana, junto a un marido de carácter débil en ocasiones: un «monstruo que Aragón — dió a Castilla, tan resuelta, — tan sospechosa, tan falsa, — tan temeraria y soberbia». El hecho es que Alfonso no se contentó con tener a Violante como «su compaña en los sabores et en los placeres». Desde joven tuvo amores con doña Mayor Guillén de Guzmán, de cuerpo perfectamente proporcionado, manos finas, pies pequeños, color muy blanco.

Pero en la parte de historia externa es donde fracasó especialmente el gran maestro de leyes y doctrinas. En una cantiga pide a Dios por medio de la Virgen:

> que contra os mouros
> que terra de'Ultramar
> teen, et en Espanna
> gran part'a meu pesar,
> me dé poder e força
> pera os én deitar.

En efecto, pensó, no sólo en seguir la reconquista, sino en penetrar en África — «Ultramar» — a deshacer la fuerza del Islam. Pero el sitio de Algeciras fué fatal para sus armas. Realmente, en relación con las conquistas de San Fernando, el reinado

sal... es tan sólo el representante en nuestra patria del renacimiento intelectual del siglo XIII, la época de los glosadores, de las Universidades, de la Escolástica, de los trovadores provenzales, de la corte literaria de Federico II, del Derecho canónico, de la poesía alemana y de las Cruzadas de San Luis.» Al sentido caballeresco de la época, corresponde el hecho de armarse caballero en Sevilla, nuestro príncipe, al acabarse de tomar la ciudad, en tiempo de su padre San Fernando, que debió de ser quien le ciñó la espada. Nos parece ver la escena inicial de *Las mocedades del Cid.*

siguiente fué, si no un retroceso, un estancamiento, a pesar de reconquistar Alfonso buenas plazas: Jerez de la Frontera, Cádiz, Lebrija. En casi todos sus deseos imperialistas fracasa el Sabio, desde sus anhelos a dominar directa o indirectamente a Portugal y Navarra, a las aspiraciones a la corona de Alemania. En este punto siguen dudas, se hacen viajes, se gasta el dinero castellano — a disgusto del pueblo —, y los papas, con su tradicional oportunismo, tan pronto se muestran inclinados al nombre de Alfonso para el «Sacro Imperio Romano» como al de sus rivales. El Sabio se llamó en documentos «rey de romanos», y hasta tal ingenua vanidad le es prohibida por un pontífice. Le vemos titularse — esperanzadamente — «emperador de España» en 1259. «¿Qué ha sacado — pregunta Solalinde en su fina semblanza del Rey — de sus tristes ambiciones? Unas cuantas bodas y un título huero para andar por el mundo, nunca para usarlo dentro de su patria, donde era mal visto». Con todo, no era poco, como dice Ballesteros, que la raza española, encarnada en el Rey Sabio, «en pleno siglo XIII», intentase realizar «la extraordinaria e inaudita hazaña de trasladar el eje de la política europea al coto que circundan las adustas tierras burgalesas y los risueños vergeles andaluces». En ello «el príncipe soñador», «si no supo lograr la victoria, por lo menos consiguió aquella aureola que siempre obtienen los que, denodados, acometen gloriosas y magníficas empresas, aunque resulten vencidos en la temeraria demanda» [1]).

Alfonso tuvo su consuelo en el mismo estudio, que pudo, en parte, ocasionar sus desdichas. En él habría de considerarse, con razón, «reino y rey de sí mismo», como diría después Calderón con otro motivo, comprendiendo que el saber fué puesto en el hombre por Dios para su mayor excelencia. También se consoló en otras alegrías de que debe usar el monarca, como son «Oír cantares et sones de instrumentos, jugar ajedrez o tablas, o otros juegos semejantes déstos: eso mesmo decimos de las hestorias et de los romances et de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegría et placer».

Alfonso fué una representación extraordinaria de la Europa de su época. Su corte, donde se rodeó de sabios de todas las religiones y todas las nacionalidades, fué un ejemplo magnífico de

[1]) Antonio y Pío Ballesteros, *Alfonso X de Castilla y la corona de Alemania* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1916, pág. 3.)

sistematización de cultura, de tolerancia, de creación y estudio. Se ha dicho que en el siglo XIII (y comienzos del XIV) ha habido cuatro cosas definitivas: la arquitectura gótica; la *Summa*, de Santo Tomás; la *Divina Comedia*, y las *Partidas*, de Alfonso el Sabio, y aunque no nos gustan los croquis demasiado fáciles, nos parece esta selección de motivos culturales justa y exhaustiva [1]).

Clasificación de las obras del Rey Sabio

La obra de Alfonso X fué más de dirección que de realización personal, cosa que hubiera sido imposible dada la amplia envergadura de su múltiple producción. El Monarca supo agrupar en torno a su corte los sabios más destacados en diferentes disciplinas y los representantes de las diversas culturas de la época. Es interesante la lista de los colaboradores. Para las obras científicas: el árabe Rabiçag de Toledo y los hebreos Jehuda de Cohen («el Coheneso»), Samuel el Leví, junto a nombres de la Península Ibérica, como el clérigo Guillén Arremón d'Aspa, Gil de Tibaldos,

[1]) Sobre la vida de Alfonso el Sabio, consúltese: *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde Don Alfonso el Sabio hasta los católicos Don Fernando y Doña Isabel*, colección ordenada por Cayetano Rosell, «Biblioteca de Autores Españoles», t. LXVI (I, *Crónica del rey Don Alfonso X*, págs. 3 y sigs.); Mariana, *Historia general de España* («Biblioteca de Autores Españoles», t. I, de *Obras* del P. Mariana, págs. 382 y sigs.); Marqués de Mondéjar, *Memorias históricas del rey Don Alfonso el Sabio y observaciones a su Chrónica*, Madrid, 1777; Antonio Ballesteros, *¿Dónde nació Alfonso X de Castilla?* («Boletín de la Academia de la Historia»); M. Macías, *Dónde pasó su infancia Alfonso el Sabio* («Bol. de la Comisión de Monumentos», Orense, 1920); F. Valls i Taberner, *Relacions familiars i polítiques entre Jaume el Conqueridor i Alfós el Savi* («Bulletin Hispanique», 1919); *Documentos sobre Alfonso X*, en «Memorial histórico español». Colección que publica la Academia de la Historia, t. I-II, Madrid, 1851; Antonio G. Solalinde, prólogo a *Alfonso X. Antología de sus obras*, vol. I, Madrid, 1922, págs. 5-29; A. y P. Ballesteros, *Alfonso X de Castilla y la corona de Alemania* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1916-19); G. Daumet, *Mémoire sur les relations de la France et de la Castille* (1255-1320), París, 1913; Ballesteros, Discurso de ingreso en la Academia de la Historia *(El imperio alemán en la Edad Media y el pensamiento imperial de un monarca español)*, Madrid, 1918; J. Pérez de Guzmán, *La biblioteca de consulta de Alfonso el Sabio* («Ilustración Española y Americana», 1905, I, 131).

Sobre la leyenda de Alfonso el Sabio acerca de su orgullosa comparación con Dios, consúltese: J. Ruiz de Obregón, *Alfonso X el Emplazado* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1915, págs. 420 y sigs.). Sobre la falsa atribución del *Libro de las querellas*, consúltese: E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901, págs. 1-41. Véase también José Augusto Sánchez Pérez, *«Libro del Tesoro», falsamente atribuído a Alfonso el Sabio* («Revista de Filología Española», 1932).

Ferrando de Toledo, y extrahispánicos: Juan de Mesina, Cremona; todos ellos para obras «de saber de astronomía». El sacerdote Garci-Pérez y Jehuda Mosca, en *El Lapidario*. Escribas y artífices de la miniatura trabajaron junto a los poetas y músicos de las *Cantigas*, como Martín Pérez de Maqueda, como Juan Pérez. Menéndez Pidal cree menos segura la colaboración de hombres como Martín de Córdoba, Jofre de Loaisa, Bernardo de Brihuega o Gil de Zamora en las obras históricas, «pero desde luego, éstos u otros tuvieron que actuar de traductores y arregladores de la Biblia y sus comentaristas, y de los autores latinos o franceses aprovechados en esas monumentales producciones». Más fijos parecen los colaboradores de las obras de derecho.

La vasta producción realizada o dirigida por el Rey Sabio puede agruparse en varios apartados: *a)* Obras jurídicas; *b)* Científicas; *c)* Históricas, y *d)* Poéticas.

a) Obras jurídicas

En este grupo descuella, entre intentos loables como el *Fuero Real* y *El Espéculo*, la obra capital de las *Partidas*, el intento de sistematización de derecho más formidable en los tiempos medios. Colaboraron con el Rey Sabio, en este caso, Juan Alfonso, arcediano de Santiago de Compostela, notario de León; el «maestre de las Leys» Jacobo Ruiz; Ferrando Martínez.

Alfonso, al acometer su gran compilación jurídica continúa el espacio y deseo manifestados, en este sentido, por su antecesor, San Fernando, «que era cumplido de justicia y de derecho, que lo quisiera fazer si más biuiera, e mandó a Nos que lo fiziéssemos». Hizo, además, su obra «por dar ayuda e esfuerço a los que reinasen después» y para que, puesta al alcance de todos los hombres, pudiesen conocer el derecho y la razón, «e se sopiessen guardar de fazer tuerto ni yerro». Según él mismo nos dice, comenzó la tarea el año 1251, revelando él mismo cómo su misión fué dirigir y corregir la dicción de los juristas. Así, podemos encontrar expresiones como éstas: «E Nos el rey don Alfonso... tuvimos que era razón *de mandar poner en este libro* tan bien gualardón como escarmiento». Para el monarca, «Ley tanto quiere dezir como leyenda en que yaze enseñamiento e castigo escripto que liga e apremia

la vida del home, que non faga mal, e muestra e enseña el bien que el home debe hazer e usar; e otrosí es dicha *ley* porque todos los mandamientos della deben ser leales e derechos e complidos según Dios e según justicia.» Influído por el sentido esotérico del número 7, muy de la Edad Media, considera 7 las Partidas, que — según las infantiles menudencias que penetran en creaciones graves de su tiempo — comienzan con cada una de las letras del nombre Alfonso. Hasta en detalles reaparece el valor simbólico del 7; por ejemplo, las «virtudes de las leyes» han de ser «en siete maneras»: creer, ordenar las cosas, mandar, ayuntar, galardonar, vedar y escarmentar. Para contribuir al esclarecimiento del derecho, Alfonso quiere ser ayudado de las personas más competentes y, a ser posible, de diferentes nacionalidades, ensanchando de esa forma el área de las posibilidades locales. Así, al tratar de la forma de modificar las leyes, advierte que el monarca debe proceder de acuerdo con «homes entendidos e sabidores de derecho», agregándose este significativo detalle: «e esto lo faga con los más... que podiere haber *e de más tierras*». No poseía Alfonso el jactancioso «defendella y no emendalla», del dramaturgo del siglo XVII. Por el contrario, debe tenderse a rectificar todo lo injusto o equivocado, porque el autor «non debe haber vergüenza en mudar e emendar sus leyes» teniendo razones para ello, ya que el que ha de corregir a los otros es necesario «que lo sepa fazer a sí mismo quando errare». El rey debe guardar las leyes lo mismo que el pueblo, para el cual van enderezadas, debiendo ser claras sus expresiones y sus palabras «llanas e paladinas, de manera que todo home las pueda entender e retener». Las materias jurídicas se agrupan en siete partes. La partida primera se refiere «al estado eclesiástico e christiana religión», viniendo a ser un verdadero código canónico, entrando en detalles, no sólo de las obligaciones y circunstancias de los prelados y clérigos, sino respecto a la administración de sacramentos y materias dogmáticas. La segunda se ocupa de los «emperadores, reyes e otros grandes señores de la tierra». Define con entusiasmo el «imperio» [1]) y la excelsa prerrogativa del primero de los dominadores, que sólo al papa debe inclinarse y en materia de religión, y expone el concepto y obligaciones del rey ideal. Desde la educación del prín-

[1]) «*Imperio* es gran dignidad, noble e honrada sobre todas las otras que los homes pueden haber en este mundo temporalmente.»

cipe a los más nimios pormenores, todo pasa por esta viñeta de la majestad de Alfonso X, en que asoma el testimonio de los pensadores, por ejemplo, de «Séneca el filósofo que fué de Córdoba» [1]). Desde «cómo el rey se debe guardar que non diga palabras desconvenientes», hasta «qué cosas deben costumbrar los ayos a los fijos de los reyes para ser limpios e apuestos en el comer», una gama de obligaciones, ceremonias y sentenciosas reflexiones se perfila en las severas palabras que parecen salir directamente de labios del monarca. Habla del pueblo y de sus relaciones con el rey, y de la guerra. La partida tercera trata de la justicia y de su administración: «cómo se ha de fazer en cada lugar por palabra de juicio e por obra de fecho». La cuarta, que «fabla del humano ayuntamiento matrimonial e del parentesco que ha entre los homes», se ocupa, por tanto, del casamiento, los hijos, la patria potestad, los siervos, etc. Una parte muy interesante aquí es la que se refiere a la amistad, que «es cosa que ayunta los corazones de los homes para amarse mucho». Alfonso sigue el concepto aristotélico, claramente confesado, de la amistad, llegando a muy finos matices, alguno platónico, por medio de San Agustín, que expresamente se cita. Entre las clases de amistad señala una, «segunt la costumbre de España, que posieron antiguamente los fijosdalgo entre sí, que se non deben deshonrar nin fazer mal unos a otros, a menos de se tornar la amistad et se desafiar primeramente». Aparece después el testimonio de Cicerón. La partida quinta se refiere a «Empréstitos, e compras e cambios e todos los otros pleitos e posturas que fazen los homes entre sí»; la sexta a «Testamentos e herencias», y la séptima a «Acusaciones e malfechos que fazen los homes e de las penas e escarmientos que han por ellos» [2]). En ésta es muy interesante la parte referente a los judíos. Dentro del sentido católicomedieval, en que la raza y la religión hebreas eran consideradas vitandas, hay, al lado de las tradicionales leyes de plena dureza y crueldad, ciertos rasgos del Rey Sabio, que revelan una forma primitiva de comprensión y

[1]) Partida II, título IV, ley 2; en la ley 4 se cita igualmente dos veces a Séneca.

[2]) Cada partida está dividida en *títulos*, que a su vez se subdividen en leyes. La partida I consta de 24 títulos; la II, de 31; la III, de 32; la IV, de 27; la V, de 15; la VI, de 19; la VII, de 34.

Véanse textos de *Las Partidas*: edición Berni y Catalá, Valencia, 1767; edición de la Academia de la Historia, 1807, tres volúmenes; edición Barcelona, 1843-44, cuatro volúmenes

tolerancia. Así, al referirse a las sinagogas, oímos estas frases, que no podríamos encontrar en la España del Renacimiento antes del siglo XVIII: «Et porque la sinagoga es casa do se loa el nombre de Dios, defendemos que ningunt cristiano non sea osado de la quebrantar, ni de sacar nin de tomar ende ninguna cosa por fuerza, fueras ende si algunt home malfechor se acogiese a ella; ca a este atal bien le pueden y prender por fuerza para levarle ante la justicia. Otrosí defendemos que los cristianos non metan y bestias nin posen en ellas, ni fagan embargo a los judíos mientras que y estudieren faziendo oración segunt su ley». Igualmente se prohibe que los cristianos puedan apremiar a los judíos en sábado, y «porque tal día como éste son ellos tenudos de guardar, segunt su ley, non les debe ningunt home emplazar nin traer a juicio en él». Ya en la partida primera hay un detalle curioso sobre moros y judíos. Se advierte que si alguno de estas religiones se encontrase en la calle con el Viático, hará bien si se humillare como los cristianos, «mas si esto non quisieren fazer mandamos que se tuelga de la calle, porque pueda el clérigo pasar por ella, desembargadamente». Antonio y Pío Ballesteros destacan «el criterio españolista y no muy ultramontano de Alfonso», en la gran obra jurídica.

Dentro del valor extraordinario de las *Partidas* desde el punto de vista del derecho, aparecen ricas formas de expresión y una seguridad constructiva inusitada en esta época primaria de nuestra prosa, calidades literarias. A veces la expresión justa se halla en rasgos intuitivamente pintorescos, como al referirse a «que los perlados deuen ser mesurados en el comer e en el beuer»: «Non conviene aquellos que han de predicar la pobreza e la cuyta que sufrió nuestro señor Jesu Christo por nos en este mundo, que lo fagan *con las fazes bermejas comiendo e beuiendo mucho*».

Alfonso sigue el sistema del derecho romano y de Justiniano, influído a la vez por Aristóteles, Séneca, San Isidoro, etc. [1]).

[1]) Consúltese: D. Pérez Mozun, *Diccionario alfabético y ortográfico de las voces que en sus... Partidas usó... Alfonso el Sabio* (año de 1789) *ignoran los que se gradúan de doctos en este siglo ilustrado*, Madrid, 1790; Id., *Suplemento al Diccionario alfabético...*, Madrid, 1791; F. Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación y principales cuerpos legales de los reinos de Castilla y León...*, Madrid, 1808; R. d'Abadal i Vinyals, *Les «Partidas» a Catalunya* («Estudis Universitaris Catalans», 1912); Antonio y Pío Ballesteros, *Las Partidas y el Imperio* (cap. de *Alfonso X de Castilla y la Corona de Alemania*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1919); J. M.

b) Obras científicas y de recreo

Sin duda, la gran fama de sabio que adquirió Alfonso X en su época se debió en gran parte a los *Libros del saber de Astronomía*, en que sigue las doctrinas de Tolomeo, y cuyo valor científico es puramente arqueológico. Quizá porque el buen sentido del Rey no se avenía con la intrincada red astronómicocósmica de los tolomeicos, únicos utilizados en estas obras, pudo brotar de sus labios la frase que hoy se considera legendaria y que en esta forma, con injusto desprecio, comentó Gracián: «Y si aquel otro rey, aplaudido de sabio porque conoció cuatro estrellas — ¡tanto se estima en los príncipes el saber! —, se arrojó a decir que *si él hubiera asistido al lado del divino Hacedor en la fábrica del Universo, muchas cosas se hubieran dispuesto de otro modo y otras mejorado; no fué tanto efecto de su saber cuanto defecto de su nación*, que en este achaque del presumir, aun con el mismo Dios no se modera» [1]). Pero la ciencia de Alfonso distaba mucho de ser superficial o arbitraria. No eran «cuatro estrellas», sino una complejísima sistematización de los movimientos de los astros, de las constelaciones, de las formas de los experimentos realizables en astronomía, la ciencia manifestada en esos libros. Había hecho instalar el monarca una especie de «observatorio» en el castillo de San Servando de Toledo, cuyos trabajos fueron utilizados en las llamadas *Tablas Alfonsíes*, que, entre otros temas, se ocupan de los eclipses

Dihigo, *Las Siete Partidas. Estudio lingüístico* («Revista de la Facultad de Filosofía y Ciencias», Habana, 1923); A. García Solalinde, *Una fuente de «Las Partidas». La disciplina clericalis de Pedro Alfonso* (Hispanic Review, 1934).

[1]) Generalmente se cree que esta frase es invención posterior de Cataluña, seguramente debida a Bernat Descoll, cronista de Pedro IV de Aragón o a este mismo rey. Una cita notable de ella se encuentra en Byron.

Textos: *Los libros del saber de Astronomía*, ed. M. Rico y Sinobas, cinco tomos, Madrid, 1863-67; *El Lapidario*, ed. J. Fernández Montaña, Madrid, 1881.

Consúltese: F. Hanssen, *Estudios ortográficos sobre la Astronomía del rey Don Alfonso X* («Anales Universidad Chile 1895); O. J. Tallgren, *Observations sur les manuscrits de l'Astronomie d'Alphonse X* («Neuphilologische Mitteilungen», 1908); P. de Madrazo, *Sobre la edición fotocromolitográfica del códice del «Lapidario» de Alfonso X* («Bol. Acad. de la Hist.», 1877); Barrington, *The «Lapidario» of King Alfonso X* («The Connoisseur», 1906); J. Evans, *The «Lapidary» of Alonso the Learned* («Modern Languages Review», 1919); O. J. Tallgren-Tunlio, *Acerca del literalismo arábigoespañol de la astronomía alfonsina* («Al-Andalus», Madrid, 1934, II, págs. 223 y sigs.); Nunemaker, *Note on Abolays* (fuente de *El Lapidario)*, en «Hispanic Review», Filadelfia, 1934.

y de sus fechas y de la medida del tiempo. Para el *Libro de las figuras de las estrellas fijas que son en el ochavo cielo* (también llamado *Octava Esfera)* se atuvo a originales caldeos y árabes, que el monarca mandó trasladar en castellano, expresándose claramente hasta dónde llegaba su intervención personal: «Et después lo endreçó, et lo mandó componer este rey sobredicho, et tolló las razones que entendió eran sobejanas et dobladas et que non eran en castellano drecho, et puso las otras que entendió que complían; et quanto en el lenguage endreçólo él por sise». Algunos fragmentos de las *Tablas Alfonsíes* parecen haber sido redactados, teniendo en cuenta los datos astronómicos del reinado, después de la muerte del monarca: «Et este es el reinado del señor rey Don Alonso, que sobrepujó en saber, seso et entendimiento, ley, bondat, piedat e nobleza a todos los reyes sabios».

En cambio, *El Lapidario,* como ya hemos indicado, se inició por Alfonso antes de su reinado, si bien continuaba redactándose en 1272 y se terminaba en 1279. Obedece a una concepción semejante a los libros astronómicos, ya que las piedras y sus virtudes dependen de las influencias de los signos del zodíaco. Así, el coral está en relación con el signo de Tauro; la «piedra del sueño», con Géminis, la esmeralda con Capricornio. Alfonso redactó la parte formal, que es de lo más bellamente escrito en prosa en la centuria décimotercia. Por medio de fuentes árabes se recogen ideas generales — cosmogónicas — de Aristóteles, al que se considera como «el más complido de los otros filósofos, e el que más naturalmente mostró todas las cosas por razón verdadera et las fizo entender complidamente segund son».

Interesaron también al Rey Sabio los motivos de deporte y de juego, ya que éstos sirven para que los hombres puedan descansar a tiempo de las «cueitas e los trabaios» de la vida. Distingue entre los juegos «en que usan los homnes los miembros porque sean por ellos más recios e reciban alegría» (cabalgar, «bofordar, alanzar e tomar escud e lanza e tirar con la ballesta o con arco», o «esgrimir, luchar, correr, saltar, echar piedra o dardo, ferir la pellota»), y los «que se facen seyendo» — estando sentados — («iogar acedrex, e tablas e dados, e otros trebeios de muchas maneras»). Reconoce la bondad de estos últimos, que «se facen tan bien de noche como de día», y pueden convenir a las mujeres «que non cabalgan e están encerradas» y a «los homnes que son vieios e flacos o los

que han de sabor de haber sus placeres apartadamientre por que non reciban en ellos enoio nin pesar, o los que son en poder ageno, así como en prisión o en cativerio o que van sobre mar; e comunalmientre todos aquellos que han fuerte tiempo, porque non pueden cabalgar nin ir a caza ni a otra parte, e han por fuerza de fincar en las casas e buscar algunas maneras de iuegos con que hayan placer e se conorten e no estén baldíos». Teniendo en cuenta originales árabes se redactó el *Libro del acedrez e dados e tablas*, acabado en Sevilla en 1283. «Es sin duda — dice Solalinde — la obra más importante que de la Edad Media se nos ha conservado sobre tales juegos. Representa en su materia un avance sobre algunos libros orientales y un paso para llegar al moderno ajedrez de problemas» [1]).

c) Obras históricas. «General Estoria»

Las obras históricas de Alfonso X abarcan desde la amplia concepción universal a la particular española. Ejemplo de lo primero es la monumental *Grande e General Estoria*, que hasta hace poco ha permanecido inédita y de cuya impresión, sabiamente comentada por Antonio G. Solalinde, ha aparecido la parte primera [2]). *General Estoria* es el título que mejor puede corresponder a la intención del autor [3]). Se conservan, aparte de los códices perdidos, nueve manuscritos del texto, tres de la Biblioteca Nacional de

[1]) Textos y estudios: *The Spanish Treatise on Chess Play, Written by order of King Alfonso the Sage in the year 1283.* Manuscript of the Royal Library of the Escorial, with an introduction specially written for the work by J. G. White, Leipzig, 1913 (tres tomos); fragmentos en *Alfonso el Sabio*, Antología de sus obras, por Antonio G. Solalinde, t. II.

Entre las obras de astrología que mandó traducir Alfonso X, se halla la titulada *Picatrix*, siendo la versión notable por su variado vocabulario. Véase sobre tal obra la nota de Solalinde en «Revista de Filología Española», 1926.

[2]) Alfonso el Sabio, *General Estoria*, primera parte, ed. de Antonio G. Solalinde, Madrid [1930]. Véanse fragmentos de las partes I y IV de la *Estoria* en *Antología de Alfonso X* por Solalinde, I, págs. 191 y sigs.

[3]) Alfonso X llamaba a su obra unas veces *General e Grand Estoria o* solamente *Estoria*, pero el título predominante es *General Estoria*. Véase para esto, como para los principales puntos de vista sobre la obra, la «Introducción» de Solalinde a la edición de la primera parte. Emplea habitualmente esta forma «Estoria», aunque alguna vez aparece la fonética erudita de «(h)istoria», aquí y en la *Crónica general*. Véase sobre esta minucia: Karl Keuck, *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedentungen in der Antike* und in *den romanischen Sprachen*, 1934, y su resención por G. S. en «Revista de Filología Española», 1935.

Madrid y seis de El Escorial, en los que se refiere a esta primera parte publicada. Pero Alfonso X y sus colaboradores llegaron hasta una parte sexta, que alcanzaba al tiempo de los padres de la Virgen y que no pudieron sobrepasar. Estas otras cinco partes se contienen en diversos códices [1]). Se comenzó a redactar la obra en 1272, aproximadamente, estando terminadas las cuatro primeras partes en 1280. La quinta y la parte que se conserva de la sexta — ya que ésta quedó interrumpida — se compondrían entre 1280 y 1284 (fecha de la muerte del Rey).

La amplia concepción de la *General Estoria* obedece al punto de partida del monarca de las leyes. Un principio providencialista explica y dirige la marcha del hombre sobre la tierra, dejando una enseñanza moral a los coetáneos y sucesores. En la ciencia histórica, como en toda la cultura de la Edad Media, la capitalidad corresponde a la teología. Como consecuencia de esto, la fuente histórica primera habrá de coincidir con la verdad revelada, por lo cual la Biblia constituye la principal fuente de información del monarca. Las cinco primeras partes y el fragmento de la sexta se tejen conforme al texto del Antiguo Testamento, al cual trata de amoldarse, tal como podía hacerse en la época, la peculiar cronología histórica de toda la obra y la historia de Egipto o de la antigüedad pagana. Efecto de la gran comprensión que el Rey sentía por todas las formas de la cultura es la importancia dada a la mitología, a la que consideró como una historia desfigurada. Estos motivos de los dioses paganos, cuyo mejor tratado con este concepto moral se deberá en el siglo XIV a Boccaccio (en su *De Genealogia deorum Gentilium)*, constituyen en Alfonso X un verdadero atisbo de Renacimiento. Así, los dioses del Olimpo aparecen como hombres a los que la posteridad eleva al rango de dioses por su sabiduría o por su fuerza. Júpiter surge de la *General Estoria* como un rey de Creta que llega a ser dueño de Grecia y pone nombre a Atenas, conocedor a fondo del «trivio»

[1]) De la segunda parte hay doce códices, uno en Londres (propiedad del duque de Wellington), otro en Santander (en la Biblioteca Menéndez y Pelayo), otro en Madrid (Biblioteca Nacional), dos en la biblioteca del Palacio Real en (íd.), y los restantes en El Escorial. De las partes II y III (juntas), uno en la Biblioteca pública de Evora; de la III (sola), en El Escorial y Madrid (Biblioteca Nacional); de la IV (sola), uno en el Vaticano, dos en Madrid (Biblioteca Nacional), dos en El Escorial. De la IV y V (juntas), uno en El Escorial; de la V (sola) uno en ídem de la parte escrita; de la VI, uno en la catedral de Toledo y otro en Madrid (Biblioteca Nacional).

y el «cuatrivio», o sea «las siete artes a que llaman liberales», que dió «escriptos, los primeros fueros e las primeras leyes» a los hombres. Dionisos es un agricultor que organiza la industria del vino: «fué el primero, después del diluvio de Noé, que viña puso». Hubo varios Hércules, entre los que descolló por su fuerza el vencedor de Anteo, en aquel tiempo en que los grandes hombres podían luchar cuerpo a cuerpo, «cuando andaban los omnes más a su solaz a su sabor de sí, e non avíen que veer en tantas revueltas del mundo e lides e malas venturas como en el nuestro tiempo», según comenta melancólicamente el fracasado aspirante a emperador de Alemania. En ocasiones, la interpretación racionalista de la mitología es en extremo interesante. Para explicar la leyenda del coche celeste de Ícaro, cree que éste, famoso por sus plantaciones de viñas, iba a menudo, acompañado de su can, en un carro donde llevaba las vides. Los gentiles, para inmortalizarle «trasladaron» sus bueyes y su carro al cielo, llamando «carro de Ícaro al formado por siete estrellas del firmamento. No falta la alusión a las costumbres coetáneas en la Cristiandad o el Islam. Al decirnos que los gentiles celebraban una especie de romerías, comenta el autor: «como van agora los nuestros cristianos a las suyas, e oímos aún que los moros andan en las suyas». En Egipto, se estudia a base de los historiadores árabes, y sobre él se nos refieren cosas pintorescas y amenas para el lector, como lo referente al Nilo y los cocodrilos («cocadrizes»). Respecto a la historia antigua no bíblica, son notables, en la parte cuarta, las referencias a las conquistas de Alejandro y a la sabiduría de «Plato» (Platón) [1]).

La cultura de Alfonso X en su *Estoria* es extensa y sólida. Además del Antiguo Testamento según la Vulgata, se tienen en cuenta los exégetas de la Biblia y comentarios de los Padres — como Orígenes o San Agustín — y las indicaciones de Flavio Josefo adaptadas al dogmatismo católico. Influyen Ovidio, Lucano, y Estacio, entre los poetas latinos, considerablemente; muy poco, en cambio, Horacio y Virgilio. Entre los prosistas, Salustio, Cicerón, Séneca, son citados parcialmente. De la poesía griega, Homero es utilizado según compendios latinos, áridos y breves. Autores árabes como Abuobaid el Becrí, identificado por Menéndez

[1]) Véanse en la *Antología* de SOLALINDE, I, págs. 261 y sigs.

Pidal [1]) y «Alguazif» ofrecen a la obra facetas insospechadas en las historias coetáneas del resto de Europa. En casos de fuente típicamente medieval, como la *Historia Scholastica*, de Pedro. Comestor, Alfonso amplía en gran manera el panorama del modelo, o combina las novedades de los textos árabes con las tradicionales narraciones de un Paulo Orosio o un Godofredo de Viterbo. Además, se leen autoridades recientes inglesas, francesas o españolas, y no faltan las fuentes poéticas medievales [2]).

La *General Estoria*, aun cuando al haber quedado interrumpida al fin del Antiguo Testamento nos priva de la actualidad de las leyendas de la Edad Media, ofrece un extraordinario interés como intento de amplia concepción histórica, más extensa que el *Speculum historiale*, de Beauvais. Además, llegó a grandes bellezas de expresión, como en la versión de los «Llantos de Jeremías», en la parte cuarta, uno de los fragmentos que mejor conservan el sabor bíblico, aun con los inevitables anacronismos de adaptación. A Alfonso X le hicieron honda impresión las exclamaciones y preguntas de los «trenos», que adaptó en la *Crónica general* a la lamentación por España, a la ruina del poderío godo [3])

La «Crónica general» y la Historiografía hispana

Hasta Alfonso X, la Historia de España, casi exclusivamente redactada en latín, abarcaba solamente desde los comienzos de la

[1]) En su edición y estudio del *Poema de Yúçuf* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1902, págs. 347 y sigs., donde se ocupa de la historia de José en la *General Estoria)*.

[2]) Alfonso X incorporó a su libro los escritos de Juan el Inglés (o de Garland) o de Godofredo de Monmouth (consúltese Entwistle, *The Arturian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, 1925, y su artículo en «Modern Languages Review», 1922, págs. 380 y sigs.), o el «maestro Galter, natural de Francia... muy buen clérigo en Gramática e en los otros saberes e grand versificador» (Gautier de Chatillon); del Tudense y el Toledano; el *Liber* o *Historia de Praeliis*; el *Roman de Troie* y el de *Thèbes*; el *Ovide moralisé* (véase referencia de Solalinde en «Revista de Filología Española», 1921, páginas 285 y sigs.), y el poema de cuaderna vía de *Alixandre* (véase Id. en íd., íd., 1928, págs. 35 y sigs.).

Sobre el notable influjo de San Isidoro *(Etimologías*, XIV, XV) o el Ramiro de las *Interpretationes* de la Biblia, identificado hoy con Remigio de Auxerre, véase: A. G. Solalinde, *Fuentes de la «General Estoria» de Alfonso el Sabio* («Revista de Filología Española», 1934, págs. 1-28).

[3]) Sobre la interpretación racionalista del paganismo a que nos hemos referido antes, que es la famosa «fórmula de Ehumero», véase J. D. Cooke, *Ehumerism; a Mediaeval Interpretation of Classical Paganism* (revista «Speculum», 1927, págs. 396 y sigs.).

época gótica. Al empezarse la *Estoria* nacional conforme al amplio concepto universalista del autor de *Las Partidas*, la órbita de los hechos se extiende y generaliza. Se supera el sentido casero y seco de Lucas de Tuy y el arzobispo Rodrigo, utilizados en la *Crónica general*, ampliando las fuentes históricas a las obras clásicas — Suetonio —, incluso poéticas — Ovidio, Lucano —. El Monarca quiere ascender al comienzo de los hechos de los españoles rastreando en la historia más remota o en la mitología, y utilizar todas las obras anteriores, superándolas. El mismo sentido de organizar las formas caóticas de la época, en un sistema de unidad que guió el espíritu de las *Partidas* y de la *General Estoria* se halla en la *Crónica de España* [1]). El manuscrito de El Escorial, en dos tomos, tiene todo el aspecto de haber salido de la misma cámara regia. Menéndez Pidal, que publicó el texto [2]), ha estudiado concienzudamente los problemas bibliográficos de la obra. De sus dos volúmenes, sólo el primero corresponde a la época de Alfonso el Sabio, y abarca desde los primeros pobladores de la Península hasta la «destrucción de España» en la época de Rodrigo, el último godo, comenzándose la redacción en 1270. El segundo tomo, desde el principio de la Reconquista a San Fernando, se debe al tiempo de Sancho IV (hacia 1289).

Alfonso el Sabio y sus continuadores elevan la España gótica de Ximénez de Rada y el Tudense a categoría de universalidad, ya en el tiempo encuadrando nuestra nación en la historia romana o cartaginesa, ya en el espacio comprendiendo todos los reinos y regiones de la Península. Así, se estudian los hechos hispánicos siguiendo la línea de cada uno de los emperadores romanos o re-

[1]) Al comienzo de la *Crónica general* nos dice: «Mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos d'Espanna, et tomamos de la crónica dell Arçobispo don Rodrigo — que fizo por mandado del rey don Efernando nuestro padre —, et de la de Maestre Luchas, Obispo de Tuy, et de Paulo Orosio, et del Lucano, et de Sant Esidro el primero, et de San Alffonsso, et de Sant Esidro el mancebo, et de Idacio Obispo de Gallizia, et de Sulpicio Obispo de Gasconna, et de los otros escriptos de los concilios de Toledo et de don Jordán, chanceller del sancto palacio, et de Claudio Ptolomeo, que departió del cerco de la tierra meior que otro sabio fasta la su sazón, et de Dión que escriuió uerdadera el estoria de los godos, et de Pompeyo Trogo, et dotras estorias de Roma, las que pudiemos auer, que contassen algunas cosas del fecho d'Espanna, et compusiemos este libro de todos los fechos que fallar se pudieron della desdel tiempo de Noé...»

[2]) *Primera Crónica general. Estoria de España, que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, t. I, texto, Madrid, 1906 («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. V).

cogiendo leyendas. Cuando en un estilo sobriamente poético nos describe el nacimiento de Jesús, no deja de referirse a España: «Otrosí fallamos en las estorias que a aquella ora que Jhesu Christo nasció, seyendo media noche, appareseió una nuue sobre Espanna, que dió tamanna claridat et tan grand resplandor et tamanna calentura cuemo el sol en medio día». De otra parte, al incluirse en la *Crónica* hechos de Portugal, Navarra y Aragón, «la historiografía hispana — según Menéndez Pidal —, libre de la limitación que se observa en la de otras regiones, es índice de una de las características morales de Castilla, a la que ésta debe su grandeza». Con ella, el «Emperador de las Españas» comprende en su unidad la Península entera. De otra parte, no falta en la *Crónica* el sentido ético y providencialista de la *General Estoria*. Desde los pequeños detalles, el Monarca se cree en el deber de moralizar. Así, al referirse al emperador romano Cómodo — siguiendo a Orosio —, «que salíe en ell amphiteatro a las bestias fieras et a los toros a lidiar con ellos e a matarlos cuemo otro montero qualquiere», añade de su propia cosecha: «que son fechos que non convienen a emperador ni a rey ni a otro príncep ni a ningún home bueno». Pero en los momentos capitales es cuando de un leve acento moralizador se eleva a una amplia concepción filosófica, senequista, sobre las vanidades del mundo, a la típica *Weltanschauung* castellana. Al terminar el dominio godo en España con la invasión árabe y derrota de don Rodrigo, Alfonso X hace moralizar en esta retórica bellamente lograda, en época tan primitiva: «Todos deuen por esto aprender que non se deua ninguno preciar: nin el rico en riqueza, nin el poderoso en su poderío, nin el fuert en su fortaleza, nin el sabio en su saber, nin ell alto en su alteza, nin en su bien; mas quien se quisiere preciar, préciese en seruir a Dios, ca él fiere et pon melezina, ell llaga et él sanna, ca toda la tierra suya es, e todos pueblos e todas las yentes, los regnos, los lenguages, todos se mudan et se camian, mas Dios, creador de todo, siempre dura et está en un estado». Estos tonos de digna y majestuosa belleza no faltan en la *Crónica*. En esa misma parte se halla un elogio a España casi lírico y lleno de entusiasmo y animación: «Esta Espanna que dezimos tal es como el Paraíso de Dios, ca riégase con cinco ríos caudales... e cada uno dellos tiene entre sí et ell otro grandes montannas e tierras; et los ualles et los llanos son grandes et anchos, et por la bondad

de la tierra et ell humor de ríos lieuan muchos fructos et son abondados. Espanna la mayor parte della se riega de arroyos et de fuentes et nunqual minguan poços cada logar o los a mester. Espanna es abondada de miesses, deleytosa de fructas, viciosa de pescados, sabrosa de leche et de todas las cosas que se della fazen; lena de uenados, et de caça, cubierta de ganados, loçana de cauallos, prouechosa de mulos, segura et bastida de castiellos, alegre por buenos uinos, ffolgada de abondamiento de pan; rica de metales de plomo, de estanno, de argent uiuo, de fierro, de arambre, de plata, de oro, de piedras preciosas, de toda manera de piedra mármol, de sales de mar, et de salinas de tierra, et de sal en pennas, et dotros mineros muchos; azul, almagra, alumbre et otros muchos de quantos se fallan en otras tierras; briosa de sirgo et de quanto se faze dél, dulce de miel et de açúcar, alumbrada de cera, complida de olio, alegre de açafrán. Espanna sobre todos es engennosa, atreuuda, et mucho esforçada, ligera en affán, leal al Sennor, affincada en estudio, palaciana en palabra, complida de todo bien; non a tierra en el mundo que la semeie en abondança, nin se eguale ninguna a ella en fortalezas et pocas a en el mundo tan grandes como ella. Espanna sobre todas es adelantada en grandez et más que todas preciada por lealtad. ¡Ay, Espanna, non a lengua nin engenno que pueda contar tu bien!» [1]). No es extraño encontrar páginas de tan elocuente belleza en la *Crónica* del Rey Sabio. Al relatársenos el «duello de los godos» al caer su poderío, resuenan acentos de elegía aprendidos en los trenos de Jeremías, tan bellamente incorporados a la *General Estoria*. Descríbese a España vencida y deshonrada, contrastando su soledad y flaqueza con la ágil acometividad del enemigo: «Oblidados le son sus cantares, et el su lenguaje ya tornado es en ageno et en palabra estranna. Los moros de la hueste todos uestidos del sirgo et de los pannos de color, que ganaran; las riendas de los sus cauallos tales eran como de fuego

[1]) Este elogio corresponde a lo que llama el historiador Santiago Montero Díaz (*Introducción al estudio de la Edad Media Universal*, 1936), el «sentimiento difuso orientado hacia la nostalgia de la unidad de España», desde la literatura visigótica a la llamada Baja Edad Media. Relaciona este texto de Alfonso X con un *Elogio de España* de San Isidoro, y el de algún retórico del Bajo Imperio, como Latino Pacato Drepanio, que decía, en su tiempo, a Trajano: «Tu madre es España, tierra la más feliz entre todas las tierras, más fecunda y próspera que las que a las demás gentes concedió el supremo Autor de las cosas...»

las sus caras dellos negras como la pez, el más fremoso dellos era negro como la olla, assí luzíen sus oios como candelas; el su cauallo dellos, ligero como leopardo, et su cauallero mucho más cruel et más dannoso que es el lobo en la grey de las oueias en la noche».

La parte que corresponde al reinado de Sancho IV, que abarca desde los tiempos de Pelayo al antecesor de Alfonso X, no corresponde al mismo sentido universalista del primer libro, sino que acentúa el aspecto localista. La prosa denota las características de la época posterior a las *Partidas* no es tan corriente el apócope de la vocal en final — en formas contractas sólo queda en «quel» (que le) y «nol» (no le) o «díxol» (díxole) —, siendo, por tanto, menos corriente la pérdida de las terminaciones agudas en consonantes — que asemejaban el castellano al francés —, predominando ya las formas llanas. La incorporación a la historia de los poemas épicoheroicos, ya realizada por Alfonso X, por ejemplo, al utilizar en la época romana *La Farsalia* de Lucano, se continúa, en lo referente a la Edad Media, en la segunda parte de la *Crónica*. Así se prosifican los cantares de gesta que se refieren a personajes históricos o tenidos por tales en el siglo XIII. Así, historia y leyenda — mediante fuentes escritas y orales y cronicones y poemas — se unen en los capítulos de prosa más ágil que la primera parte y que tienen el sabor localista castellano de las futuras crónicas particulares. El sentido de la sobria concisión acompaña al redactor de esta segunda parte, como puede observarse en los casos de utilización de gestas. El poema de *Mio Cid* se utiliza en los rasgos esenciales, llegando sólo a los detalles cuando éstos pueden ser representativos del carácter de los personajes o del ambiente mismo. Así, al salir el Cid, desterrado, de Vivar, no se olvida el poético detalle de los agüeros: «et dicen algunos, que... saliente de Vivar, que ouo corneia diestra, a entrante de Burgos que la ouo siniestra». Este segundo volumen del libro expone bellamente la historia y leyenda de Mainete, *Bernaldo* del Carpio, Fernán-González, los siete infantes de Salas, la derrota de Almanzor; los hechos famosos del Cid, desde el cerco de Zamora a la afrenta de Corpes, cortes de Toledo y batalla ganada después de su muerte, intercaladas entre los reinados de la Reconquista, de Pelayo a los últimos años de Fernando III.

La *Crónica de España* decidió la suerte de la historiografía

española. Se refundió eu 1344 con variantes y nuevas utilizaciones de cantares de gesta, volvió a rehacerse después de esta fecha, y de esta tercera forma derivaron, además de una nueva forma generalmente llamada *Tercera crónica General*, las llamadas crónica *de Veinte Reyes* y la *de Castilla*. De esta última procede, en el siglo xv, la *Crónica particular del Cid*. En su estado de *Tercera Crónica* publicó en el siglo xvi la obra de Alfonso el Sabio, Florián de Ocampo, historiador de Carlos V, en Zamora (1541), «vista y emendada mucha parte de su impresión». Se reimprimió el texto en 1604 por Sebastián de Cañas. En estas dos ediciones fué utilizada para los asuntos de las comedias heroicas por Lope de Vega. Sin embargo, ya en pleno siglo xvi, el erudito investigador del tiempo de Felipe II, Zurita, advertía que los textos de Ocampo no eran fieles, notando que hasta faltaba un reinado entero. Todavía Tamayo de Vargas (entre 1625 y 1634) pensó en una edición ampliada y documentada, pero no pudo cumplir sus deseos, como tampoco Juan Lucas Cortés, en los años de Carlos II, a pesar de las nuevas críticas contra el texto de Ocampo que formuló aceradamente el Marqués de Mondéjar. Tampoco, en el siglo xviii, la Academia de la Historia cumplió sus propósitos respecto a la *Crónica general*, con lo cual la edición de Menéndez Pidal, hondo conocedor del tema, ha venido a llenar una laguna inadmisible [1]).

d) Obras poéticas

Por los fragmentos transcritos de la primera parte de la *Crónica general* puede advertirse cómo Alfonso X llevaba dentro un gran lírico de propensiones retóricas. Como el castellano no se empleaba apenas para la poesía subjetiva, el Monarca cultivó el gallego al dedicarse plenamente al género de creación. Dos aspectos nos ofrece su musa. El profano, en que compuso cantigas de amor y de maldecir, llegando a delicadas realizaciones, de una parte (la cantiga de maldecir «contra los malos guerreros», *Quem da guerra levou cabaleiros*, o la de amor *Par Deus Senhor)*, y a sátiras fuertes y desenfadadas que incluso llegan a la obscenidad (cantiga dedicada a la cortesana llamada «la Balteyra», o la dirigida contra el deán de Calez), y el religioso, al que pertenece su obra capital: las *Cantigas*.

[1]) *Nueva Biblioteca de Autores Españoles.*

Las *Cantigas de Santa María* son a la vez una rica variedad de formas métricas y una vastísima compilación de leyendas medievales. El virtuosismo formal que alcanzó en la poesía gallega Alfonso X, se une con su conocida concepción amplia y acogedora de su derecho y su historia. Las ccccxx composiciones pasan desde las canciones completamente líricas, de loor, a las narraciones de milagros realizados por intermedio de María, de todos los temas imaginables en su época. En torno a esta extensa colección los miniaturistas y los músicos realizaron sus obras bellamente artificiosas. El monarca fué ampliando la envergadura de su concepción primera. Al códice de Toledo, compuesto después de 1257 y de menor número que la obra posterior, siguen los de El Escorial, posteriores a 1279, que aumentan considerablemente la cantidad de poesías. Con el estudio de Ribera, según el cual la forma estrófica y la música de las *Cantigas* denotan influencia árabe, podemos ver incorporada otra faceta de la cultura oriental al contenido europeo medieval de los milagros marianos. La mayor parte de las *Cantigas* tienen la forma del zéjel árabe, en que sirve de tema una pequeña estrofa — muchas veces un «pareado» — y continúa la composición en estrofas — generalmente tres versos monorrimos seguidos de uno cuya rima (siempre la misma) es la del tema —, repitiéndose el estribillo inicial al pie de cada una de ellas. Los versos de las estrofas suelen tener rima interna al final de cada hemistiquio [1]).

Podemos advertir esto en dos ejemplos. Estrofa con versos sin rima interior:

Esto foi en o río, que chamar
soen Fenares, u el Rey caçar
fora, et un seu falcón foi matar
en el hua garça muit'en desdén.

[1]) J. Ribera, *La música de las «Cantigas»*, Madrid, 1922 (edición de la Academia Española); H. Collet et L. Villalba, *Contribution à l'étude des «Cantigas» d'Alphonse le Savant* («Bulletin Hispanique», 1911). Actualmente, Higinio Angles es autor de un importantísimo estudio sobre la música de las *Cantigas*.

Textos de las *Cantigas*: *Cantigas de Santa María*. Las publica la Academia Española, dos tomos (introducción, extractos y glosario del Marqués de Valmar) [completas]; selección en *Antología* por Solalinde, t. I.

Empleamos la fonética «cantigas» y no «cántigas», por estar aceptada literariamente desde antes de la época de *los cancioneros* — acreditada por las rimas — hasta nuestros mejores poetas modernos. Antonio Machado, por ejemplo, hace consonantes *cantiga* y *espiga*. Además, así se sigue pronunciando en gallego.

(El lema es: «En a gran coita sempr-acorrer ven — a Virgen a quen fía en seu ben».)

Estrofa con rima interior:

> Por en quero retraer — un miragre que oí
> ond'averedes prazer — oyndo-o, outrosí
> per que podedes saber — o gran ben, com'aprendí
> que a Virgen foi fazer — a un bon religioso.

(El lema es: «Gran dereit'é de seer — seu miragre mui fremoso — da Virgen de que nacer — quis per nos Deus glorioso».)

En uno de los códices de El Escorial especialmente [1]), los miniaturistas derrocharon una variada riqueza de motivos descriptivos, de un valor extraordinario respecto a la indumentaria, costumbres, ideario de la época, uniendo este mérito documental a una encantadora ingenuidad y fina estilización artística. Según Valmar, hubo una marcada influencia de los miniaturistas franceses inmediatos, por ejemplo, de los que colaboraron en el «salterio» de San Luis del Museo del Louvre. No poseemos detalles de estos inspirados pintores de las *Cantigas;* en una — la CCCLXXII — se habla de Pedro Lorenzo, pintor de milagros del Rey.

Respecto a la música, Ribera la cree, como la versificación, de origen árabe, adaptándose, según esto, la letra de los poemas a una cadencia ya existente.

Si se intenta una clasificación de las *Cantigas*, tropezamos con las naturales dificultades de una materia enormemente vasta. Las dos divisiones que intentó Valmar son o superficiales o indebidas, especialmente por la manera de interpretar la inclusión en cada apartado [2]). Desde luego, todos podemos ponernos de acuerdo en

[1]) En este códice de El Escorial T j 1, además de dos miniaturas iniciales (folios 4 y 5), hay 1255 miniaturas en 210 páginas, pues cada grupo de pinturas está dividido en seis compartimientos, salvo uno que lo está en ocho. El códice j b 2 de El Escorial ofrece en la portada la famosa miniatura del Rey entre juglares, juglaresas y artistas gráficos. Sobre el folio 29 hay otra de Alfonso entre dos coros de hombres y mujeres. Cada diez composiciones hay miniaturas de un músico o dos tocando tubas, instrumentos de arco, etc.

Aparte las ilustraciones, debemos citar, además de estos códices y el de Toledo, el de Florencia, que contiene 104 cantigas: nueve de alabanzas y el resto de milagros.

[2]) En la introducción, aunque no en el tono de una verdadera clasificación, establece apartados de cantigas, de «asuntos de lascivia y escándalo», «asuntos triviales, antipoéticos e irreverentes» y «asuntos de alto sentido», tratando, seguidamente, de las cantigas de más repercusión universal. Es

separar las «cantigas de loor» de las que narran un milagro, aunque la solución de los temas novelescos sea musical, lírica. También se podría distinguir el tema personal, de hechos milagrosos y devoción, que atañen directamente al Rey Sabio; el nacional, de milagros españoles, ya de trascendencia universal, ya de recuerdo puramente local; y el cosmopolita de leyendas extranjeras difundidas por toda la cristiandad y que se recogen de fuentes no nacionales. También se podría perfeccionar el motivo de milagros entre cristianos y entre individuos de distintas religiones — especialmente judíos y moros — confusamente iniciado por Valmar. También separar los milagros de índole esencialmente lírica de los plenamente novelescos. O entre los de motivo más o menos veladamente sexual o aventurero, destacar los de temas de fe y de misericordia más puramente desarrollados. Cualquier criterio que se siguiera tendría inconvenientes, pero debía intentarse esta faena, que acaso nosotros procuremos iniciar.

Para una serie tan vasta de asuntos, Alfonso X recurrió a las principales fuentes medievales, como el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais; los *Gesta romanorum; Les miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy· el *Liber Mariae*, de su posible colaborador en obras históricas Juan Gil de Zamora, y otros [1]).

absurdo que en el primer apartado incluya el milagro de la tabla de la Virgen que mana olio, en Sardenay, y no nos convence entren en el segundo motivos ingenuos representativos de la Edad Media que distan mucho de ser antipoéticos o triviales. El mismo Valmar, en los extractos de las *Cantigas*, agrupa éstas según otros títulos: I. Lecciones o castigos a los descreídos, a los blasfemos, a los impenitentes, a los sacrílegos, a los hipócritas, a los profanadores del culto y a los perturbadores de la devoción. II. Ascendiente moral de la Virgen: alcanza a moros y judíos. III. Indulgencia, misericordia y justicia de Santa María (es fácil notar que la mayoría de estos milagros podrían figurar en otros apartados). IV. Favor, amparo y consuelo a los devotos y a los desventurados. V. Perdón, recompensa y auxilio divino para el arrepentimiento y la enmienda. VI. Premio a la fe y a la virtud. Ayuda y protección al culto. Veneración a los templos. VII. Veneración a las sagradas imágenes. Su influencia milagrosa. VIII. Lecciones parabólicas de fe y de moral. Generosidad. Tolerancia. Cordura. IX. Lecciones a la tibieza religiosa. X. Premio y honra a la inocencia y a la virtud, sin distinción de religiones. Castigo al delincuente. XI. Conversión de infieles o descreídos (incluye el milagro del gentil compasivo de Sicilia, que estaría mejor en el subgrupo anterior). XII. Ensalzamiento de la Santa Virgen. XIII. Curas milagrosas y resurrecciones (de la I a la XIII corresponden a las cantigas narrativas). XIV. Cantigas varias (todas podían estar en los apartados anteriores o en el siguiente). XV. Cantigas de loor.

[1]) Entre éstas son posibles: *Coronae Beatae Mariae Virginis*, atribuída, sin base, a San Ildefonso (se conservaban de ella dos códices en la catedral de Toledo), un *Mariale magnum* citado por Beauvais, *De Miraculis beatae Virginis Mariae* del cluniacense Gualterio (hacia 1133), el *Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae* atribuído — aunque hoy esta paternidad se

No nos compete detenernos en el estilo y lenguaje de las *Cantigas*, ya que éstas no pertenecen a la literatura castellana. Digamos, con todo, que Alfonso no pasó de ser un virtuoso de la forma en la lírica. Si se tiene en cuenta la relación de los mismos milagros en otros autores, advertimos que Alfonso es sumamente breve. Así, la investidura de San Ildefonso, que en Gautier de Coincy ocupa 1350 versos y en Berceo 108 — alejandrinos —, en las *Cantigas* se desarrolla en 58; el pacto diabólico y liberación de Teófilo, en Gautier consta de 2090 versos, en Berceo de 657 y en Alfonso de 44 [1]). Esto se comprende por la manera lírica, cantable, de desarrollar los asuntos. Pero, lejos de ser intensamente poético o sobrio, Alfonso es mucho menos ceñido a la narración que los otros dos escritores marianos, entre los que Berceo ocupa el primer lugar por su rica fraseología, su ingenuidad candorosa, su realismo preciso y pintoresco. Alfonso X es difuso siendo breve, disolviendo en la mayor parte de sus estrofas varios detalles de acción entre lugares comunes, siempre repetidos, sobre las excelencias de María y la eficacia de su devoción. Resulta muy fructífero el paralelo entre milagros descritos a la vez, según las mismas o semejantes fuentes, por el riojano y el autor de las *Partidas*. Así, la cantiga IV, «Éste é cómo Santa María guardou ao fillo do judeo que non ardese, que seu padre deitara no forno», es el milagro XVI de Berceo — «Enna villa de Borges, una çibdad estraña —. El Borges de Berceo (Bourges) es el Beorges de Alfonso X. Del mismo modo, la cantiga CXXXII, «Éta é como Sta. M. fez ao crérigo que lle pormetera castidade e se casara, que leixase sa moller et a fosse servir», es el milagro XV del riojano — «Enna villa de Pisa çibdad bien cabdalera» —. Alfonso sitúa, según la tradición, también el mismo hecho en Pisa. En ambos casos, a pesar de ser los que mejor realizan un ambiente muellemente brumoso muy de lírica gallega, entre los trazos de la acción, en el Sabio son inferiores a la intensa verdad realista y toques pintorescos — deliciosos — del cantor de San Millán.

discute — a Pothon, la *Scala coeli* de Johannes Gobius. ¿Conoció Alfonso X los *Miraclos* de Berceo? Es muy posible, ya que en la *General Estoria*, como advertimos, utilizó el *Alixandre* castellano; pero en los casos de coincidencia, los detalles son tan distintos, que pueden explicarse las similitudes por las fuentes generales de milagros de la Edad Media.

[1]) Seguimos el cómputo del Marqués de Valmar, aunque la nueva manera de medir las *Cantigas*, según Ribera, haría aún menor, en muchos casos, el número de versos de Alfonso X.

Los temas de las «Cantigas» y su desarrollo

Las «cantigas de loor», esencialmente líricas derivan de motivos de la poesía popular gallega, como la que al celebrar las excelencias de María repite el estribillo:

> Vella e menynna,
> madr'e donzela,
> pobre e reynna,
> don'e anzela,

combinando su ritmo con disquisiciones típicas de los himnos litúrgicos, como en los juegos de palabras entre Ave y Eva — que se hallan en el *Ave Maris Stella:* — «Entre Ave y Eva — gran departiment'á.» En ocasiones el poeta, entusiasmado, se declara trovador de María, y pide protección contra los moros o sus rivales cristianos fronterizos. Puede dejarse llevar del ritmo y construcción del cantar «d'amigo» o de «ledino», como en la deliciosa «maya» en que loa la llegada de la Primavera y la santidad del mes dedicado a la Virgen: «Bien vennas, Mayo, e con alegría.» La cantiga CCCCI viene a ser una especie de confesión y súplica en que Alfonso enumera sus pesares y sus inquietudes, rogando por la derrota del Islam y la humillación de los enemigos.

Cerca de este absoluto subjetivismo están los milagros que han acaecido directamente a Alfonso. La cantiga CCLXXIX es una súplica, bella y lírica, contra una enfermedad que aqueja al monarca:

> Santa María, valed' ¡ai, Sennor!,
> e acorred'a voso trovador,
> que ma-lle vai.

En la CCCLXXXVI narra cómo la Virgen «abondou de pescado al rey don Alfonso con mui gran gente que convidara en Sevilla» y la CXCII describe una caza junto al Henares, donde, habiendo caído una garza al río, un criado del Rey — natural de Guadalajara — se arroja al agua, estando a punto de ahogarse. La Virgen, invocada por el Rey, salva al hombre, que puede salir del río «vivo et são», «con sa garça que trouxe den d'alén». Las miniaturas que

ilustran este hecho — por ejemplo, la que pinta el criado entre las ondas del río — son de las más finamente estilizadas.

Hay cantigas que se refieren a hechos locales españoles relacionados con determinados templos españoles, como sobre el de Santa María de Salas, junto a Huesca, o a determinadas iglesias de Toledo o de Badajoz. La cantiga CXLIV transcurre en Plasencia, y se refiere a unas fiestas de bodas, en que al correr un toro está en trance de morir «un ome bõo», sacerdote. Éste ruega a la Virgen, y el toro se arrodilla por influjo sobrenatural. También aquí las miniaturas son documentos bellamente interesantes.

En cambio, leyendas españolas, como la de San Ildefonso o los judíos sacrílegos de Toledo — en Berceo ambas — correspondían a la literatura devota universal de la Europa del siglo XIII. La cantiga LXIV, deliciosamente ingenua, sitúa el milagro en Aragón: Un infanzón que va a la guerra deja su esposa — niña, apuesta, de buen parecer — al cuidado de la Virgen. Un galanteador, inspirado por el demonio — «o diabr'arteiro» —, se enamora de la joven. Se vale de una tercera — «covilleira» —, con la que le envía como presente unos zapatos. La casada, que se los prueba por instigación de la vieja, no puede descalzarse un pie; considerando este detalle como aviso del Cielo y guardando fidelidad completa al esposo. Aquí los caracteres están bien trazados, y esa «moller mui vil» que era «sabedor e sotil» en artes de «alcayotería», es seguramente el primer esbozo, en lengua hispánica romance, del tipo definitivo de la Celestina [1]).

Respecto a los milagros en relación con gentiles, moros o judíos, Alfonso el Sabio, ya siguiendo las leyendas admitidas, ya añadiendo a ellas rasgos personales, manifiesta, entre todos los prejuicios religiosos de la Edad Media, un espíritu de tolerancia y amor, extraño en su tiempo, alguno de cuyos rasgos hemos advertido en las *Partidas*. Quizá el más bello de este grupo sea el milagro del siciliano caritativo que, sin tener religión, da todo lo que posee a los pobres. La Virgen y el Niño imploran una limosna ante su casa, mientras el incrédulo se lamenta de no quedarle nada con qué ayudarles. Encuentra un poco de harina, al fin, en el fondo de su arca, con la que hace unas papillas para el Niño Jesús. Ya no importa el desenlace — tenía que ser la

[1]) Sobre este aspecto véase el fino estudio de SÁNCHEZ CASTAÑER, *Antecedentes celestinescos en las Cantigas de Santa María* («Mediterráneo», 1943).

obligada conversión final al cristianismo —, pero revela el vehemente calor de humanidad del monarca esta pintura, llena de simpatía, del no creyente abnegado y paternalmente caritativo.

Una de las cantigas más finamente líricas es la CIII, en que un monje se queda embelesado durante trescientos años oyendo el canto de un pajarillo; como muestra de la felicidad del paraíso, que, con grandes deseos, en sus súplicas a la Virgen, anhelaba conocer:

> Oyó una passarynna — cantar lo'en tan ben son
> que se escaeceuse ende — et catando sempr'alá...
> Atan gran sabor auía — d'aquel cant e d'aquel lais
> que grandes trezentos anos — estevo assí ou mays,
> cuidando que non estévera — senon pouco com'está
> mong'algũa uez no anno — quando sal ao uergeu...

Pertenece, por otra parte, la leyenda al ciclo de la de los siete durmientes, y se ha relacionado con un poema de Longfellow [1]).

En algún caso parece que ha habido fusión de dos milagros en una sola relación, como en la cantiga LVI, en que la Virgen hace brotar cinco rosas de la boca de un monje muerto, por los cinco salmos que recitaba en honor de las letras del Dulce Nombre. Indudablemente hay dos leyendas contaminadas, la del clérigo ignorante que en varias ocasiones (Berceo, por ejemplo) sólo sabe decir la misa de la Virgen, y la del sacerdote vicioso al que, enterrado fuera de sagrado, le sale por la boca una flor en premio a su devoción, no olvidada, a María.

Alfonso X, no menos que Berceo o que Gautier de Coincy, puso también de relieve esta eficacia del culto a la Madre de Cristo en almas de pecadores. No faltan los asuntos de criminales perdonados, de ladrones que piden morir en gracia. Uno de los casos típicos — coincidente con Berceo y Coincy — es el del salteador llamado en la cantiga XIII Elbo, librado de la horca por la Virgen, que sostiene con sus manos los pies del malhechor. Se encuentra igualmente en el *Speculum historiale;* en el *Liber Mariae,* de Gil de Zamora, y en la *Scala Coeli,* de Gobius; en Santiago de Compostela se contamina con un milagro atribuído

[1]) Véase el interesante y amplio estudio de FILGUEIRA VALVERDE, *La Cantiga CIII: Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval,* Compostela, 1936.

al Apóstol [1]); y, a su vez, puede relacionarse con nuestras comedias de santos del siglo XVII de salteadores devotos, como *La Devoción de la Cruz* o *Ganar por la mano el juego*. La conversión a la última hora puede revestir — como después en la primera de estas citadas comedias — caracteres de sobrenaturalidad. En una cantiga, la cabeza cortada de un pecador demanda perdón y confiesa sus culpas.

En una gran cantidad de cantigas aparecen temas amorosos más o menos al desnudo. Uno de los más finos y complicados con las artes mágicas, es el del clérigo que con sus conjuros procura enamorar a una doncella — la miniatura es muy sugestiva: el pentagrama, los diablos, la joven ante el altar de María — (cantiga CXXIV). Por las turbias sugerencias psicoanalizables, llama la atención la cantiga XVII, que escandalizaba grandemente a Valmar. Una matrona romana pierde a su marido, y siente tal pesadumbre, que «por pocas morreu». Se consuela con el amor incestuoso del hijo. De complejo en complejo, mata al nuevo fruto de esos amores incestuosos. El diablo la denuncia al emperador, siendo condenada a la hoguera en el caso de confirmarse la acusación. La matrona pide a la Virgen clemencia, y al volver a la presencia de los jueces, el demonio, que había tomado forma de «ome sabedor» y de «deuinnador» (adivino), «non a connoceu nin lle disse nada» — Valmar interpreta que la Virgen cambió el rostro de la señora — El emperador se indigna contra el demonio, el cual huye haciendo un boquete en el techo. Dejemos las explicaciones psicológicas — que pueden ser dobles — para Freud o Adler. Conviene destacar el concepto medieval del honor. Valmar se extraña de que el poeta no clame contra el incesto y el parricidio, y en cambio llame mujer muy buena y honrada a la protagonista. En efecto, según creo, la finalidad del milagro es, más que destacar el perdón de las enormes faltas de la matrona, poner en primer plano la ocultación de la deshonra pública de una dama principal [2]).

Además del tema de la «Abadesa encinta» (cantiga VII), común a la mayoría de colecciones de milagros marianos, abundan los asuntos de «fuga de religiosas». En la cantiga LV, una monja huye

[1]) De larga derivación en Europa: Francia, Provenza, Cataluña, etc. No nos corresponde tratar aquí el problema de la prioridad del tema — mariano o del Apóstol —.

[2]) Se halla igualmente en *Speculum historiale*, en *Gesta romanorum*, en Coincy.

del convento con un clérigo. La Virgen evita que se note su ausencia y protege al hijo de ambos. Además del ejemplo de la novicia que torna a su monasterio tras diversas apariciones de la Virgen (cantiga CCLXXXV), o el de la sacristana abofeteada por el crucifijo (cantiga XCIV) y el de la monja que mientras espera a su galán contempla una visión de almas en el infierno, desistiendo de su propósito (cantiga LVIII), merece especial mención la primera entrada en la literatura hispánica, de la que en los anales extrapirenaicos es llamada «leyenda de sor Beatriz». En una poética evocación cantable de las pocas que combinan lo novelesco con la precisión y el lirismo, Alfonso compone su cantiga XCIV: «Esta é cómo Santa María serviu en logar de la monja que se foi do moesterio». Importa mucho la defensa de la honra. La Virgen procura siempre «de vergonna nos guardar». Una «menynna fremosa» ingresa en una abadía, y por ser gran cumplidora de su orden, obtiene el cargo de tesorera. El demonio la induce a querer bien a un caballero, andando desazonada, hasta que decide fugarse con él. Al salir del convento, deja las llaves que llevaba en su cintero, en el altar de María, a la que encomienda su cargo. Después de haber tenido «fillos e fillas», la tesorera, arrepentida, vuelve al convento. Nadie había notado su falta, pues la Virgen había tomado su figura y desempeñado su cargo. Cuando la comunidad se entera de tal maravilla, reconoce que una historia «tan fremosa, por San Johan, nunca les fora contada», y canta llena de júbilo: «Salve-te, strela do mar, — Deus, lume do día». No vamos a enumerar toda la descendencia de esta simpática leyenda, llevada a la novela, al teatro, a la música y al film. En España, Lope la realza mejor que nadie en su lírica y tierna comedia *La Buena Guarda y la encomienda bien guardada;* en el *Quijote apócrifo* llega a su madurez realista y virilmente emocionada con el episodio de los «dos felices amantes»; en Vélez de Guevara invade el auto sacramental, y en el Romanticismo anima una desigual y famosa leyenda de Zorrilla: *Margarita la tornera.* En el convento de Santa Clara, una tradición conserva una leyenda igual. Unamuno ha aludido profundamente a ella hablando de la «sed de ser madre» de la monja en la seca paramera castellana, relacionándola con el culto, en la misma iglesia, a un Cristo terriblemente doloroso — «tierra, tierra» —, formidable y representativo. Lo más diverso del tono azul y fino del

cuento de Charles Nodier. No es el único caso en que una leyenda de este tipo tiene entronque con las literaturas contemporáneas. La aludida cantiga CXXXII revive — paganamente — en *La Vénus d'Ille*, de Próspero Merimée.

En los temas sexuales, que Valmar colocaba en el terreno de lo «trivial», está un motivo psicológico, hoy perfectamente explicable sin sobrenaturalidad: el caballero catalán que no puede pecar con su amiga en la habitación en que hay una imagen de la Virgen.

No faltan motivos novelescos como el de la emperatriz de Roma calumniada por su cuñado (cantiga V), o el del milagro de la tabla que mana óleo, en Sardenay — en éste, peregrinaciones, voces del cielo, tormentas aplacadas, ofrecen un conjunto notablemente pintoresco —. En algunos castigos o avisos en casos de procacidad o blasfemia, notamos casos típicos, como el jugador que, desesperado, lanza al cielo una saeta que se clava, ensangrentada, sobre la mesa de juego (cantiga CIV). Antonio Machado lo ha evocado al comienzo de una fuerte y vibrante poesía [1]).

Pudiéramos citar varias de las *Cantigas* que Valmar incluía en el grupo de «asuntos de alto sentido»: la cantiga de loor en que se da explicación humana al misterio de la Encarnación, para que pueda ser comprendido por las almas sencillas. Dios, para poder darse cuenta de los dolores de la vida, necesitaba hacerse hombre. Igualmente, el milagro en que la Virgen sana a los le-

[1]) «Igual que el ballestero — tahur de la cantiga, — tuviera una saeta el hombre ibero...» *(El dios ibero)*.

Además del estudio de Valmar en su edición y del libro de Ribera, consúltese sobre las *Cantigas*: A. F. G. Bell, *The «Cantigas» de Santa María of Alfonso X* («Modern Languages Review», 1915, págs. 338 y sigs.); A. Rey, *Indice de nombres propios y de asuntos importantes de las «Cantigas de Santa María»* («Boletín de la Academia Española», 1927); Teresa Marullo, *Osservazioni sulle «Cantigas» di Alfonso X e sui «Miracles» di Gautier de Coincy* («Archivum Romanicum», Ginebra-Florencia, 1934). Sobre textos: referencias y extractos de estudios en «Introducción» a la edición de las *Cantigas* de Valmar; A. G. Solalinde, *El códice florentino de las «Cantigas» y su relación con los demás manuscritos* (R. F. E., 1918); N. Aita, *O codice florentino das Cantigas do Rey Alfonso o Sabio*, Río de Janeiro, 1922. Sobre cantigas determinadas: A. Cotarelo Valledor, *Una cantiga célebre del Rey Sabio*, Madrid, 1904; R. Guiette, *La legende de la Sacristine*. París, 1927 (las dos obras sobre el tema de la monja sustituída por la Virgen); M. Peláez, *La legenda della Madonna delle Neve e la Cantiga de Santa María, n.º CCCIX di Alfonso el Sabio* («Homenaje a Menéndez Pidal», I, págs. 215 y sigs.); F. Fita, *La Cantiga LXIX de Alfonso el Sabio* («Bol. Acad. Hist.», t. XV, pág. 79); P. Aguado Bleye, *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao. 1916, etc. Véase el texto de 34 cantigas en *Textos de literatura portuguesa: I. Alfonso X, o Sabio, Cantigas de Santa María*, editadas por Rodrigues Lapa, Lisboa, 1933.

prosos con la leche de sus pechos; el de la segoviana, y la toca de seda trabajada por los gusanos; el sacerdote alemán y la Hostia; la mano cortada del papa León IX, etc.

Monumentos de la prosa en la época de Sancho IV

No se perdió esta tradición devota en el reinado de Sancho IV. Una obra, compuesta efectivamente en su reinado, los *Castigos e documentos*, incluye de una parte gran cantidad de «enjiemplos» — muchos inspirados en leyendas marianas — al lado de consejos y disquisiciones que parecen más propios en el ambiente de un monasterio que en el de la cámara real. En este grupo de milagros, que brotaba del mismo manantial de las *Cantigas*, volvemos a encontrar la leyenda de Teófilo o la de la monja herida por un crucifijo al intentar fugarse con su enamorado. Toda la segunda mitad del libro didáctico está salpicada de narraciones que tampoco escasean en el comienzo. Citemos los desposorios místicos de Santa Catalina — tema de tan bellas derivaciones en la pintura del Renacimiento —; el incesto o intento de suicidio, variantes del tema de la cantiga XVII; el caballero, su mujer y el diablo, la santa muerte de una doncella. En los motivos diabólicos son interesantes los milagros de los incrédulos y el demonio en forma de «ribaldo» (pícaro), y la seducción satánica de un ermitaño según la apariencia de una mujer. El tema del ladrón que, arrepentido, puede llegar a santo — leyenda de San Leonardo —, pertenece al acervo del que procederán las comedias «de santos y bandidos» del siglo XVII. Se unen a todas estas narraciones devotas, típicas de la Edad Media, «enjiemplos» procedentes de fuentes clásicas — Valerio, Cicerón —, árabes — la prueba de los amigos, Mahomad y sus maravillas — es curiosa la interpretación «racionalista» de la leyenda de Mahoma, que corresponde a la misma posición de la primera parte de la *Crónica general* —, bíblicas del Antiguo y Nuevo Testamento, o de inmediatas tradiciones orales, como la de Alfonso VIII y la judía de Toledo, que motiva el desastre de Alarcos, o una historia coetánea de un ricohome de Navarra y una religiosa seducida. También se recoge como motivo tradicional histórico el del «caballero Ferránd Antolínez», sustituído por un ángel, mientras oye misa, un día de batalla. Este tema

se halla en las *Cantigas* y pasa a Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Zamora, en comedias, y a Calderón en un auto sacramental.

A pesar del categórico título de *Castigos e documentos para bien vivir, que don Sancho IV de Castilla dió a su fijo*, se ha sostenido la no atribución de la obra al citado monarca. Así, por lo menos, lo han sostenido Paul Groussac y Foulché-Delbosc, pensando en la traducción libre castellana del *De regimine principum*, de Guido de Colonna, y creyendo que había sido adicionada por fray Juan García de Castrojeriz y dedicada a la educación del futuro rey don Pedro, ya en el siglo XIV. No es, ni mucho menos, convincente este argumento. No sólo la portada del manuscrito es bien explícita («el cual libro fizo e acabó el noble rey el año que ganó a Tarifa»), sino que a través de la obra no faltan frases como éstas: «reinando Nos el rey don Sancho, que fecimos este libro». Ni por el lenguaje ni por el estilo parece razonable retrotraer la obra al siglo siguiente. Claro es que la paternidad «literal» a don Sancho es discutible, aunque recientemente ha tratado de apoyarla el P. Zarco. Es posible que se trate de una obra inspirada por don Sancho y redactada por un fraile. Parece extraño que en todos los ejemplos sea mínima la parte heroica o de experiencia personal del Monarca. Cuando acude al asunto histórico — rodeado de aspectos legendarios — en la muerte del infante don García por Ruy Vela, cita «al arzobispo D. Rodrigo e D. Lucas de Tuy» (tan utilizados en la *Crónica general)*. La parte doctrinal del libro se inspira en Aristóteles, que para el autor es «el filósofo» por antonomasia, continúa la tradición de Séneca en nuestra típica literatura moral; cita a Valerio Máximo, a Cicerón, a Boecio, a los padres de la Iglesia, entre ellos San Agustín. Es curiosa la alusión a proverbios castellanos: «Quien se ayuda, Dios le ayuda». «Da Dios trigo en el ero sembrado», y la alusión elogiosa al Cid «que fué el más honrado home, que en el mundo ovo que señor oviesse» [1]). Los *Castigos e documentos* son la primera adquisición

[1]) Texto de *Castigos e documentos*, edición Gayangos en «Autores Españoles», t. XI, págs. 85 y sigs. Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, pág. 72; artículo de P. Groussac y Foulché-Delbosc en «Revue Hispanique», 1906, págs. 212 y 340; J. ZARCO, *Manuscritos castellanos de El Escorial*, 1929, III, pág. 133; M. SERRANO Y SANZ, *Fragmentos de un códice de las «Cantigas e documentos»* («Boletín de la Academia Española», 1930); A. GARCÍA DE LA FUENTE, *Los «Castigos e Documentos» del rey don Sancho IV*. «Religión y Cultura», El Escorial-Madrid, 1934-35).

de la literatura doctrinal y ejemplar, que de una parte informará esencialmente — ética y apólogo — la literatura del siglo XIV, y de otra contribuirá a fijar la índole ascética de todo el pensamiento español.

También la narración extensa en prosa avanza en el reinado de Sancho IV. Ya nos hemos ocupado de las características de la parte de la *Crónica general*, compuesta en esos años. Igual que la prosa histórica, la primitiva novela amplia posee un ejemplo importante. *La gran conquista de Ultramar* es la primera muestra de la literatura caballeresca en castellano. No es obra original. Al final de uno de los códices del libro se dice que éste «lo mandó sacar de francés en castellano» el rey don Sancho IV. Desde las primeras opiniones sobre la obra, recogidas por Gayangos, se pensó en Guillermo de Tiro como fuente directa o indirecta. Hoy, después de los estudios de Puymaigre, Gastón Paris, P. Groussac, Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo, el problema de los orígenes de *La gran conquista de Ultramar* puede concretarse: la base principal se debe a la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, de Guillermo de Tiro, según la versión francesa, *Roman d'Eracle;* la provenzal, *Cansó d'Antiochia, La Chanson de Jérusalem* y *Les Chétifs* (cautivos). Para la parte del Caballero del Cisne, además del *Hélias* — perteneciente, como las obras anteriores, al ciclo de las Cruzadas —, pueden haberse seguido otras fuentes. Gastón Paris cree más verosímil que la primera parte del episodio se inspirase en una gesta perdida *(Isomberte)* y la segunda en dos canciones sobre el *Chevalier au Cigne* y *Enfances de Godefroi de Bouillon* [1]). Este bello episodio del Caballero del Cisne es una de las partes más finas de *La gran conquista de Ultramar* que aun hoy puede leerse con agrado. El tema de los siete hijos de un parto puede relacionarse con un punto de la leyenda de los siete infantes de Lara, y toda la parte de la duquesa de Bullón es nuestro pre-Lohengrin, no exento de la delicada poesía que Wagner, en el siglo XIX, supo realizar con la música.

[1]) Publicadas por Hippeau.

Véase texto *Conquista de Ultramar* en «Autores Españoles», vol. XLIV (por Gayangos). Consúltese «Introducción» de esta edición; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, pág. 155; BONILLA, *Las leyendas de Wagner en la literatura española*, Madrid, 1913, págs. 10 y sigs.; COMTE DE PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, 2.ª serie, París, 1890, págs. 117 y sigs.; GASTÓN PARIS, artículo en «Romania», 1888 (págs. 526-7) y 1890 (págs. 315 y sigs.).

CAPÍTULO VI

El Arcipreste de Hita y la España del siglo XIV

Últimas formas del «mester de clerecía». El *Poema de Yúsuf*. — El *Libro de miseria de omne* y el ascetismo castellano. — El Arcipreste de Hita y el *Libro de buen amor*. — Hita, fabulista. — Las dos épocas de la Edad Media. La mujer, en el Arcipreste. — Ascetismo y vitalismo. — La crisis de la renuncia cristiana. — El sentido juglaresco del *Libro de buen amor*. — El *Poema de Alfonso XI* y los *Proverbios*, de Sem Tob.

Últimas formas del «mester de clerecía». El «Poema de Yúsuf»

El siglo XIV presenta la descomposición y agotamiento de la «cuaderna vía». De una parte, el género penetra en las formas menos precisas, más deslabazadas de la literatura aljamiada; de otra, se olvida el ritmo tradicional influyendo el verso de dieciséis sílabas, que comienza a emplearse (con dos hemistiquios — ocho más ocho — y generalmente con rima interior y final) en las manifestaciones degeneradas de las gestas, como el poema de Alfonso XI. Así, el «mester» de Berceo se ve alterado, transformado; sus cultivadores — como el autor del *Yúçuf* y el del *Libro de miseria de omne* — tienen poco de poetas, y sólo en formas que rompen con el marco de la escuela se remoza el tetrástrofo, como en los libros polimorfos e intensos del Arcipreste y de López de Ayala.

Junto al empleo de otro tipo de versos aludido — citemos el *Poema de Alfonso XI;* agreguemos los *Proverbios*, de Sem Tob —, las poesías juglarescas destinadas al canto invaden la literatura, con detrimento de la literatura para ser leída. Realmente, el siglo XIV es, más que un siglo «reglado», como el XIII, en verso, un momento anárquico, renovador, en que las grandes in-

dividualidades lo son todo y no hay un estilo de época. Pocacenturias pueden reducirse a pocos nombres como la décimas cuarta: el Arcipreste y Ayala, en verso, y don Juan Manuel, en prosa, tres nombres geniales, y lo demás es sólo arqueología.

El llamado *Poema de Yúçuf* interesa como ejemplo de la literatura aljamiada. La lengua de los cristianos influyó de tal modo en el elemento islámico sometido, que éste empleó la fonética del vencedor, si bien conservando la grafía árabe. No hace falta pensar, en el caso aludido, en un poema escrito con caracteres latinos primeramente y después transcrito en aljamía. El espíritu de la obra es completamente mahometano. Su autor fué un morisco aragonés. Lo atestiguan sus formas dialectales (por ejemplo la diptongación ante yod: *tienga, vienga;* el tratamiento de grupos *-ct-* y *-lt-* como *-it-: dereiturero, muita;* las formas pronominales como *a tú, sobre tú,* aun hoy usuales en Aragón). Narró la historia de José basándose en el Génesis y más en el Corán (sura XII), con agregaciones de leyendas judías incorporadas al Islam, como la del lobo que habla a Jacob revelando no haber devorado a José, la oración de éste ante la tumba de su madre [1]). Coránica era la versión del banquete que la mujer de Putifar ofrece a sus damas y en que éstas se cortan las manos, embelesadas de contemplar al casto personaje. Éste es uno de los momentos más finos del poema: «que por las toronjas la sangre iba andando» — Inciso: esta fusión de zumo y sangre nos hace pensar en Gabriel Miró —. En general, el autor se reduce a sus fuentes, e incluso se confunde a veces al elaborar el poema, como en el caso del pregón del mercader que compró a Yúsuf, que aparece después de su venta. (En este caso se ha pensado también en una interpolación.) La versificación es poco regular, y, debido a la transcripción en otros caracteres, hay vacilaciones en la correspondencia de los signos árabes respecto a los latinos. Hay algún detalle bello, pero en general, la obra sólo interesa como curiosidad.

También debe de pertenecer al siglo XIV otra muestra aljamiada del tema del José bíblico: las *Coplas de Yoçef*, poema castellano transcrito con caracteres hebreos, y conservado en un manuscrito

[1]) Estas variantes se incorporaron al mahometismo por medio del judío Cab, del Yemen, islamizado, que influyó en Firdusi (que murió en 1020), en el poema sobre Yúçuf y Zuleicha.

de comienzos de la centuria siguiente, que contiene también los *Proverbios*, de Sem Tob. Del estudio de su versificación, su editor, González Llubera, deduce que las *Coplas* corresponden a la misma época de los dísticos que van al fin de cada cuento del *Libro del Conde Lucanor* y de la *Historia troyana*, por lo tanto, primera mitad del XIV. La obra procede del Génesis bíblico, y hay reminiscencias de Flavio Josefo, siendo curioso su léxico y su sintaxis [1]).

El «Libro de miseria de omne» y el ascetismo castellano

Un poema de pleno siglo XIV — acaso ya de su segunda mitad — representa, además de la descomposición de la «cuaderna vía», el sentido tradicional castellano, pesimista y negador de la vida. Este tono amargo, que se dió en la Península antes de que la misma Castilla existiera, puede manifestarse, aun sin originalidad, en la elección de modelos ascéticos que se imitan o traducen recargando las tintas. El *Libro de miseria de omne* es una versión amplificada del tratado *De contemptu mundi*, del papa Inocencio III, al que llama el traductor «muy santo coronado — maestro en las siete artes, por todo el mundo nombrado». Como este modelo «non lo entiende todo omne», aparte los doctos, porque el autor «compuso estas razones en buen latín esmerado»,

[1]) Se conservan del poema dos manuscritos llamados *A* (de Gayangos, después en la Academia de la Historia) y *B* (de la Biblioteca Nacional, que publicó Morf).

El tema de la oración de José cautivo ante la tumba de Raquel (que inspira versos sentidos al morisco aragonés: «fuése para la fuesa de su madre, llorando. — Dixo: «Madre, señora, perdónate el Criador; — madre, se me veyestes, de mi abistes dolor; — lieban mí, catibo con señor. — Vendido me an mis hermanos, como fazen de traidor») se repite en una obra de teatro del siglo XVI, la *Tragedia josefina*, de Micael de Carvajal. Es curioso el detalle del negro, que lleva a José en su camella. Merece cotejarse la historia de José, tal como aparece en el poema, con las mismas leyendas recogidas por Alfonso X en el siglo anterior, en su *General Estoria*, en que traduce al rey de Niebla, Abú Obaid el Becrí, en su *Libro de los Caminos et de los Regnos*. Llama a la mujer de Putifar, Zulayme, y relata el banquete de las damas de ésta, aunque falta el detalle de las manos «tajadas».

Consúltese: *El poema de José*, por H. Morf, Leipzig, 1883; Menéndez Pidal, *Poema de Yúçuf. Materiales para su estudio* («Rev. de Arch., Bibl. y Mus.», VII, 1902, págs. 91-129, 276-309, 347-362); M. Schmitz, *Ueber das altspanische Poema de José* («Romanische Forschungen», t. IX, Erlangen, 1901); Saroïhandy, *Remarques sur le Poème de Yúsuf* («Bulletin Hispanique», 1904, páginas 182-193); *Coplas de Yoçef. A medieval spanish poem in hebrew characters*. Edited with an Introduction and Notes by Ignacio González Llubera, Cambridge, 1935.

el castellano se decide a hacer su versión «por sílabas contadas que es arte de rimar», queriendo acabar su curso «por tal quaderna uía». Es curioso el hecho de que el rimador supone, en su tiempo, una poesía cantada (juglaresca), de la cual se aparta su obra, que sigue otros caminos tradicionales: «leer vos lo he bien plano, ca non se quiere cantar».

Ya el *De contemptu mundi* señalaba gráficamente los motivos de la «vileza del hombre», su bajo origen, sus tachas, sus enfermedades, su pronta muerte, pero la versión de este clérigo (así lo cree Artigas), acaso monje, sobrepuja el mal sabor del modelo. Imaginamos un frailazo grosero y castizo de expresión, recreándose en los temas más bajos acerca de la naturaleza y humores del hombre, su concepción, su nacimiento, sus dolencias. En algunos casos (por ejemplo, en las estrofas 53 y 54) el desarrollo pintoresco de lo sucio es significativo. Por otra parte, nos hace pensar en ese amargo pesimismo acerca del hombre que se plasmará en obras más ideales de nuestro barroco (en *La cuna y la sepultura*, de Quevedo, por ejemplo). El poeta casi no lo es, no pasa de un versificador, que aun así lo hace mal, vacila entre el verso de catorce sílabas de la época de Berceo y el avasallador empuje del popular de dieciséis, que alguna vez invadió también las estrofas del Arcipreste. En esta desmayada cuaderna vía de versos de ocho más ocho, no muy bien medidos, explana el rimador su seudofilosofía negativa de la miseria humana. Más que por el mérito de la versión glosada, que no es grande, interesa por pertenecer a la corriente no interrumpida del pesimismo español, que va desde Séneca a Baroja [1]).

El Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»

Situado en la primera mitad del siglo XIV, Juan Ruiz, arcipreste de Hita, nos ofrece un libro heterogéneo dentro de una

[1]) El *Libro de miseria de omne* se contiene en un códice que se considera de fines del siglo XIV. Lo ha estudiado, publicando el poema, don Miguel Artigas. Consúltese: *Un nuevo poema por la cuaderna vía* (edición y anotaciones de Miguel Artigas en el «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», Santander, 1919-20). Artigas considera el poema de fines del siglo XIV, aunque quizá, por tratarse de una copia de un original, haya que pensar en algunos decenios anteriores. Dicho erudito anota al pie del poema los fragmentos del *De contemptu mundi* de Inocencio III, glosados en la imitación. Puede verse cómo el Papa recurría ya a los modelos pesimistas tradicionales de la Escritura, como Jeremías, Job, el Eclesiastés, etc.

poderosa unidad de carácter, significativo de las costumbres e ideología de la época, que Menéndez y Pelayo calificó, con frase adecuada, de «comedia humana» de su centuria. No se conservan apenas datos biográficos del gran poeta. Acaso nació en Alcalá de Henares [1]), vivió en el tiempo del arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz y estuvo en la cárcel quizá por cuestiones puramente formularias en relación con su cargo. Parece que en la prisión escribió su único libro, y desde luego es evidente que en tal situación de ánimo se compusieron sus primeras estrofas. El título que mejor cuadra a su obra es el del *Libro de buen amor*, según se nos indica en varios pasajes [2]). Del olvido en que cayó (como casi todas nuestras producciones medievales) en la Edad de Oro, empezó a resarcirse en el siglo XVIII [3]), alcanzando hoy el rango de escritor clásico de los más leídos. No faltaron desde el XIX opiniones diversas sobre la personalidad del autor. Amador de los Ríos le creyó «severo moralista», que en su obra se ponía en primera persona como «víctima propiciatoria» de las culpas de su siglo, opinión en parte seguida por Cejador; Puymaigre, en cambio, quiso ver en él un precursor de Rabelais, algo así como un «librepensador» de su tiempo, enemigo encubierto de la Iglesia. Menéndez y Pelayo, sin negar toda la parte «goliardesca» de su poema, cree que es un producto de la desmoralización eclesiástica del siglo XIV, sin que sus ataques — paródicos, grotescos — alcancen al dogma mismo de su religión. Ante todo, el Arcipreste era un poeta, e importarían poco sus segundas inten-

[1]) El verso «Fija mucho vos saluda uno que es de Alcalá» se lee en otro códice «...uno que mora en Alcalá», si bien es una variante más incorrecta. Se ha pensado, también, en Guadalajara, como cuna de Juan Ruiz. La fecha de nacimiento se supone hacia 1283. La de muerte, hacia mediados del siglo XIV.

[2]) «Pues es de buen amor, emprestadlo de grado» (estrofa 1630, verso 1). El «buen amor» o amor de Dios se contrapone al «loco amor», o amor mundano. No falta sin embargo apoyo al título de *Libro de cantares*, adoptado en la edición de Janer en «Autores Españoles» («que pueda de cantares un librete rimar»: estrofa 12, verso 3).

El *Libro de buen amor* se conserva en tres códices: de Gayoso, que perteneció a T. A. Sánchez y lo publicó íntegro Janer («Autores Españoles»); del Colegio Viejo de San Bartolomé de Salamanca, que es el más completo (hoy en la Biblioteca de Palacio, Madrid), y del cabildo de Toledo. Véase el excelente estudio de los manuscritos, léxico y gramática del Arcipreste, por JOSÉ MARÍA AGUADO, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*. 1929).

[3]) Lo publicó primero Tomás Antonio Sánchez parcialmente, suprimiendo los pasajes escabrosos («poco limpios»), que publicó en un apéndice AMADOR DE LOS RÍOS, en su *Historia de la Literatura española*, como en las ediciones «ad usum Delphinis», según comentó graciosamente Menéndez y Pelayo.

ciones. Aunque no se ha llegado a la edición cuidada y compleja, que el autor de los *Heterodoxos* preconizaba, en parte se acercó a ella el erudito M. Jean Ducamin [1]).

Al componer su libro en forma autobiográfica, cabe preguntar qué parte de realidad corresponde a las aventuras del *Libro de buen amor*. Desde luego, hay partes de la obra que se separan de toda posible historicidad. Cuando intercala el episodio de doña Endrina, arrancada del *Pamphilus*, continúa el autor hablando en primera persona e incluso se confunden los personajes don Melón y Arcipreste, del mismo modo que se hace corresponder la Trotaconventos, posible en la realidad, con la «Anus» de la comedia latina. El tono y los hechos del *Libro* son un contraste y una paradoja, que así eran el pensamiento y la vida de esta época de crisis de valores [2]).

El contenido del *Libro de buen amor* ha sido desentrañado por el autor de los *Orígenes de la novela:* Un hilo de narración, que Menéndez y Pelayo llama «novela picaresca» con designación poco exacta, aparte el consciente anacronismo (esto no importaría mucho), pues si bien ofrece realismo, sátira y aun los contrastes de sermones morales, el autor no es propiamente un pícaro en las acepciones corrientes del vocablo. Esta narración novelesca se halla a través de todo el libro, mostrándose y ocultándose a tiempos. En medio de esta acción se intercalan otros elementos, bien determinados en Menéndez y Pelayo: 1) los exemplos y apó-

[1]) *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, «Libro de buen amor», texte du XIVe siècle, publié pour la première fois, avec les leçons de trois manuscrits connus, par* Jean Ducamin, Toulouse, 1901.

Otras ediciones: Edición y notas de Julio Cejador en «La Lectura», 1913 («Clásicos Castellanos»); edición, prólogo y notas de Alfonso Reyes, «Calleja», Madrid, 1917. Sobre la edición de Cejador, véase el comentario de G. Cirot en «Bulletin Hispanique», 1913, págs. 479-84.

Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, t. I, y *Orígenes de la novela*, t. I y III; A. de los Ríos, *Historia de la Literatura española:* los prólogos a las ediciones citadas; Azorín, *Al margen de los clásicos*, 1915; J. Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita, estudio crítico*, Madrid, 1906; José M.ª Aguada, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, 1929.

[2]) No falta razón a Aguado al decir *(Glosario...*, 178-9): «Si admitimos... que la ficción abunda en los relatos autobiográficos de Juan Ruiz, debemos suponerlos ficticios todos mientras el hallazgo de documentos históricos no nos demuestre la verdad de lo acaecido. Querer discernir, sin esos documentos, lo ficticio de lo real es lanzarse por el camino de la hipótesis, del capricho y de la aventura. Se puede sustentar muy bien que dichos relatos tienen algún fundamento real más o menos semejante o analógico, porque todas las ficciones de poetas y novelistas lo tienen; pero mientras no conozcamos por otra parte dichos fundamentos, no pasará de conjeturas cuanto de su semejanza o analogía con lo narrado se afirme.»

logos; 2) la glosa del *Ars amandi* de Ovidio; 3) la imitación del *Pamphilus* — episodio de don Melón y doña Endrina [1]) —; 4) poemas burlescoalegóricos, como la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, la descripción de los meses en la tienda de don Amor, la llegada de éste y recibimiento por parte de los hombres, etcétera; las sátiras y elogios (propiedades del dinero, alabanza de las mujeres chicas); 5) las poesías líricas, que hoy llamaríamos «elementos juglarescos» (cánticas de serrana, de escolares, ciegos, etc.; cantos a los gozos de la Virgen o a la Pasión de Cristo), y 6) las «digresiones morales y ascéticas».

La personalidad del Arcipreste se transparenta en todo el libro. Por si esto fuera poco, no falta el retrato físico del poeta en el capítulo en que Trotaconventos describe, a la monja doña Garoza, las «figuras del Arcipreste». Es alto, fornido, de grandes miembros, velloso, de espaldas anchas; moreno, con apartadas cejas negras como carbón; ancho de pecho, erguido, de andar firme y sosegado; «la su nariz es luenga; esto le descompón». Boca regular, labios rojos, algo gruesos, ojos chicos, voz de bajo. «Azorín», entre los modernos, ha evocado al corpulento y sanguíneo Juan Ruiz exaltado, enardecido en las danzas y las comilonas [2]). Tras el retrato físico, la vieja define el carácter jovial y juglaresco del poeta: ligero, valiente; «sabe los instrumentos y todas juglarías» [3]).

Dos partes pueden señalarse, técnicamente, en el libro del Arcipreste. Una en que se amolda al tipo de «mester de clerecía»,

[1]) Menéndez y Pelayo confundió la comedia *De Vetula* (en que Ovidio es burlado en una cita de amor por una vieja) con el *Pamphilus*, «*De amore*», en que dos amantes, bajo la protección de Venus — solicitada por el galán —, llegan a la consecución de sus deseos por intervención de una tercera, la vieja Anus. Él mismo rectificó en los *Orígenes de la novela*, si bien volvió a la misma doble denominación en el tomo III de la misma obra. Aunque para Menéndez y Pelayo la confusión era sólo de título (desde luego supo muy bien el contenido de la obra que influyó en Juan Ruiz), insistimos en este punto por no estar rectificado en varios autores que repiten el croquis del autor de la *Antología de líricos*, por ejemplo, Alfonso Reyes, en la edición citada.

Sobre el *Pamphilus* véase: A. Bonilla y San Martín, *Una comedia latina de la Edad Media* (el *Liber Pamphili)*, reproducción de un manuscrito inédito y versión castellana («Bol. de la Acad. de la Historia», t. LXX, 1917; introducción, págs. 395-404; texto, 405-467).

[2]) En *Al margen de los clásicos.*

[3]) Entre las obras que influyeron en el Arcipreste, explica ciertos aspectos del libro, el *De amore* de André Le Chapelain, monje medieval que trata de la definición y poderío del amor, de las cualidades del perfecto amante, en forma un tanto fría y teórica. El Arcipreste ha superado esa especie de *escolasticismo* del amor humano, con su cálida y pujante poesía. Véase el libro

si bien con más libertad de forma (por ejemplo, las sílabas cortadas permiten el empleo a veces del verso de dieciséis sílabas). Aun los detalles revelan influencia de la escuela de Berceo; nótense expresiones como éstas: «Si queredes, señores, oír un buen solaz»; «es un decir fermoso e saber sin pecado». Otra parte está integrada por las formas destinadas al canto, de carácter juglaresco. El autor define esta clase de poesías intercaladas en el poema central: «cantigas de danza e troteras», «cantares de los que dicen los ciegos», para escolares, y los llamados «cazurros e de burlas». Estos poemas pueden estar adaptados a determinadas melodías o a instrumentos músicos especiales [1]).

Hita, fabulista

Una parte considerable del libro está formada por las fábulas o apólogos de origen oriental, si bien pueden haber llegado a Juan Ruiz por medio de fuentes latinas o romances, como la *Disciplina clericalis*, el *Fèlix de las meravelles del mon*, de Llull, o la versión del *Calila*. Algunas narraciones pueden proceder de *fabliaux* franceses, como la graciosa del comienzo «de la disputación que los griegos e los romanos en uno hobieron», que por fuente análoga llegó a Rabelais, o la desenfadada del «Enjiemplo de los que contesció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña». El episodio de don Carnal y doña Cuaresma procede del *Fabliau de la Bataille de Karesme et de Charnage*. Todos los elementos de las fuentes, aun en los detalles en que más fielmente son seguidas, se remozan en manos de Ruiz, que convierte en materia propia, localizándose en España, los motivos de origen. Podemos resaltar entre estos casos de adaptación vivificada y transformada, el ejemplo «del pleito quel lobo e la raposa hobieron ante don Jimio alcalde de Bugía» o el del «mur de Monferrado e del mur de Guadalajara». La simple interpretación personal en casos en que se siguen las líneas tradicionales, que no invitan a localizar

de Le Chapelain en Andreae Capellani, *...De Amore Libri tres, text llatí amb la traducció catalana del segle XIV. Introducció y notes per Amadeu Pages*, Castellón de la Plana, 1930; y la nota de F. Babillot, *Le «Libro de Buen Amor» de l'Archiprêtre de Hita*, en «Bulletin Hispanique», 1934.

[1]) Sobre la métrica del Arcipreste, véase el citado *Glosario*, de Aguado, páginas 93 y sigs.

el tema — como en el «Enxiemplo de cómo el león estaba doliente e las otras animalias lo venían a ver» (procedente del «Leo, asinus et vulpes»); «De cuando la tierra bramaba» (el parto de los montes), «Del alano que llevaba la pieza de carne en la boca»; «Del caballo e del asno»; «De las ranas en cómo demandaban rey a don Júpiter» («Ranae regem petentes»); «Del león que se mató con ira», etc. — producen una verdadera creación viva, original, peculiar del autor. Un detalle, un rasgo costumbrista o satírico muestran la personalidad del fabulista. En el «ensiemplo» de la corneja que, envidiosa, quiere imitar al pavo real, aparece la nota pintoresca e irónica:

Peló todo su cuerpo, su cara e su ceja;
de péndolas de pavón, vistió nueva pelleja;
fermosa e non de suyo, fuese para la Igleja:
algunas facen esto que fizo la corneja.

Siempre hay en estas fábulas una gran riqueza expresiva, un léxico apropiado a los detalles y a la actualización de asuntos venerables. Incluso una belleza ampulosa, una digna retórica, con contrastes hondos, asoman a esos apólogos, como en el del caballo y el asno:

Iba lidiar en campo, el caballo faciente [1]),
porque forzó la dueña el su señor valiente;
lorigas bien levadas, muy valiente se siente:
mucho delantél iba el asno mal doliente;

en que se expresa así el jumento:

¿Dó es tu noble freno e tu dorada silla?
¿Dó es tu soberbia, dó es la tu rencilla?

A veces junto a la fábula se apoya un comentario satírico perfectamente acorde, como en «El mur topo e la rana».

Entre las formas costumbristas, de ironía eclesiástica, está una fábula cuyo texto sólo conservamos en forma truncada en su principio, del lobo que hacía de cura o abad. Para indicar la fiesta de las cabras, por estar sin perros ni pastores, se recurre a temas de la liturgia: «Fiestas de seis capas e de grandes cla-

[1]) Caballo de lucha.

mores»... «Vos, cantad en voz alta, responderán los cantores» [1]). Entre los relacionables con *fabliaux*, a tono con el humor del escritor se halla el ejemplo «Del garzón que quería casar con tres mujeres» [2]). Hita sabe crear un grupo, un ambiente, un retrato de una figura esencial, ya en los primeros versos de cada apólogo, que dan carácter a toda la narración. Sirva de ejemplo el «del águila y el cazador»:

> El águila cabdal canta sobre la faya;
> todas las otras aves de allí las atalaya.

El humorismo de estos apólogos, la originalidad de estilo de Juan Ruiz, la riqueza expresiva son tales, que constituyen al autor, a nuestro gusto, como el primer fabulista en verso de la literatura castellana [3]).

Las dos épocas de la Edad Media. La mujer, en el Arcipreste

Para comprender en su integridad un libro tan complejo y representativo como el del Arcipreste, es preciso situarlo dentro de los problemas ideológicos de su siglo. Como las obras de Boccaccio y de Chaucer, el *Libro de buen amor* pertenece a un momento de crisis de los ideales de la antigua Edad Media. En ésta pueden señalarse dos épocas: una en que predominan las virtudes varoniles, los héroes, las «gestas»; otra en que avanza el sentido de lo femenino (devoción a la Virgen, amor galante, triunfo de la sensualidad). Ya el siglo XIII comenzaba una diferenciación. El paso de las gestas a los temas novelescos de los libros de caballerías (literatura francesa), la escuela del *dolce stil nuevo* (Italia) y los comienzos de Dante, y la literatura mariana en España (*Miraclos* de Berceo, *Cantigas* de Alfonso X) revelan

[1]) Cejador, en su edición de Hita, cree ver referencias a las costumbres de algunos pueblos en los bautizos; pero la interpretación natural es a base de la liturgia solemne de las Vísperas o Laudes. Confróntese: «La fiesta de seis capas contigo la Pascua tiene», del mismo autor.

[2]) Procede del *Fabliaux: Du valet au douce fames*, pero mejorando el original, y señalando su personalidad en todos los pormenores.

[3]) Sobre el Arcipreste fabulista, vide, por ejemplo: O. Tacke, *Die Fabeln des Erzpriesters von Hita im Hahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur*, Breslau, 1911.

una sensibilidad distinta. A la rudeza de las «gestas» había sustituído un concepto totalmente diverso de la ternura. Pero el siglo XIV ahonda más en esta nueva modalidad. Ciñéndonos al Arcipreste, no faltan en él los motivos marianos. Su libro se abre con una invocación en que María ocupa parte importante: «Ayúdame gloriosa, madre de pecadores.» Como la Virgen es, para el poeta, «comienzo e raíz» de todo bien, después de definirse el libro se riman los «Gozos de Santa María», en dos formas, inspiradas (principalmente la primera) en el tipo estrófico del zéjel árabe. Después de una de sus escabrosas aventuras, el poeta entra en la ermita de Santa María del Vado y se postra ante la que es «luz naciente al mundo, del cielo claridad», humillado y contrito:

> Mi alma e mi cuerpo ante tu majestad
> ofrezco con cantigas e con grand homildat;

en pasaje que revela la hondura — humana y poética — de su íntima crisis entre la sensualidad y la devoción. En su oración dedica a María sus estrofas sobre la «Pasión de Nuestro Señor Jesucristo». Al acabarse el libro, vuelve el Arcipreste a pensar en María que «es comienzo e fin del bien», y le dedica de nuevo dos series de «gozos», el «Ave María» y cuatro «cánticas de loores», en una de las cuales está el bello motivo de «Quiero seguir — a ti, flor de las flores». En estos cantos devotos hay influjos o coincidencias respecto a diversos himnos litúrgicos, como el *Gaude, Virgo Mater Christi*, que parece ser francés y del siglo del Arcipreste.

Pero esto es casi sólo una supervivencia del siglo XIII, si bien con la variante — ya claramente visible en Alfonso X respecto a Berceo — de utilizar la forma lírica en vez de la épica. Lo esencial del libro del Arcipreste es toda la parte del «loco amor», en que se pasa desde las galanterías más finas de la nueva época a la ardiente sensualidad del contemporáneo de Boccaccio, En el tránsito del siglo XIII al XIV, Dante revela bien a las claras lo que será la evolución de los valores femeninos en la Edad Media. La escala es clara. Ya no es la Virgen, pero es una mujer que está en el paraíso cerca del trono de la Madre de Dios. Beatrice es la mujer, pero la mujer en el cielo, que es a la vez la niña que enamoró al poeta y el símbolo de la Teología. Si siguiéramos lo que Auguste Comte llamó «ley de los tres estados», Beatriz

representaría el momento teológico. Pero, en Petrarca, Laura es ya una abstracción, el «estado metafísico», en la evolución de la mujer en el fin del medievo. Y en Boccaccio, el Arcipreste y Chaucer entramos en la «etapa positivista». Si en el tercer estado Comte sólo hallaba hechos y relaciones entre los hechos, para estos tres artistas la mujer es cada una de las mujeres en cuanto es placer y «compañía siempre nueva». En el *Decamerone* de Boccaccio toda una legión de amantes placenteras y rientes sustituye a la Laura de los *Trionfi* y pueden ser el coro de ninfas de la mujer concreta que impresionó más a Boccaccio: Fiammetta, que es esto: una «llamita», una llama de juego y de placer [1]). El Arcipreste nos revela claramente cuál es su filosofía de la mujer:

> E yo como soy home como otro pecador
> hobe de las mujeres a las veces grand amor.

¿Cómo era este «amor»? Citando a Aristóteles, el Arcipreste cree que el mundo está movido por dos grandes necesidades: la de «haber mantenencia» y la de «haber juntamiento con fembra placentera». El amor sensual no diferencia al hombre del bruto. En la misma línea se agrupan «homes, aves, animalias, toda bestia de cueva». En la «Respuesta que don Amor dió al Arcipreste», se expresa claramente cómo el amor se concibe sólo como motivo de placer y aventura fácil en la pintura de la mujer que debe buscarse:

> Cata mujer fermosa, donosa e lozana...
> Busca mujer de talla, de cabeza pequeña,
> cabellos amarilos, non sean de alheña,
> las cejas apartadas, luengas, altas en peña,
> ancheta de caderas; ésta es talla de dueña.
> Ojos grandes, fermosos, pintados, relucientes,
> e de luengas pestañas bien claras e reyentes.
> las orejas pequeñas, delgadas — paral mientes;
> si ha el cuello alto, atal quieren las gentes—.

[1]) Esta comparación, que creo instructiva y plástica, no deja cerrado el ciclo de los «estados». Comte, como el positivismo de su siglo, quedaba truncado. Precisamente, después de una evolución en que el «tercer estado» comtiano llevaría hasta *La Celestina*, la superación del ciclo está en la vuelta a lo esencialmente religioso: Reforma y Contrarreforma del XVI, era de los grandes místicos, sublimación católica de la Edad de Oro española y parte del barroco italiano, en que las *llamas* del amor divino purifican las mentes y los corazones.

La nariz afilada, los dientes menudi(e)llos,
eguales e bien blancos, un poco apartadillos,
las encivas bermejas, los dientes agudillos,
los labros de la boca bermejos, angostillos.
La su boca pequeña, así de buena guisa,
la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa;
puña de haber mujer que la veas sin camisa;
que la talla del cuerpo te dirá esto a guisa.

Pero sobre la sensualidad menuda, eleva el autor aquí, como siempre, el tono de creación, el entusiasmo, la vitalidad de estilo, la amplitud del poema.

En las estrofas 1606 a 1617 — aparte lo que hay de motivo literario y ciertos rasgos irónicos —, el poeta confiesa que prefiere las mujeres pequeñas a las de gran estatura, porque «es en la dueña chica amor e non poco». Entre vivas y sugeridoras imágenes se revela en entusiasmo por las que son «frías como la nieve e arden como el fuego».

En las aventuras de amor del libro del Arcipreste pueden notarse diversos grados en la estimación e idealización de la mujer. Encontramos el tipo más bajo, groseramente sensual, en las serranas toscas y feas, donde aparece claramente destacada la fuerza caricatural del gran humorista. Si comparamos las descripciones de las serranas y la parte narrativa de la aventura con las «cánticas» líricas que las siguen, veremos cómo en éstas, dentro de su realismo, hay un asomo de idealización o de eliminación de los detalles más feos y grotescos. Puede observarse esto en las «figuras» de la serrana «cerca de Tablada» y la cantiga lírica, animada y ligera que se inserta a continuación. En esa galería de serranas advertimos la «chata recia, que a los homes ata», que se lleva a cuestas al poeta; la vaquera de Riofrío, que le da con la cayada en las orejas y le lleva a la fuerza a su cabaña; la de «cerca el Cornejo», bien vestida y tonta, que se quiere casar con él «como con su vecino», hasta llegar a la apoteosis de la fealdad y de la caricatura en la moza tan horrible que

en el *Apocalipsi* San Joan Evangelista
non vido tal figura nin de tan mala vista,

que merece la pena destacar:

Había la cabeza, mucho grand sin guisa,
cabellos muy negros más que corneja lisa;
ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;
mayor es que de yegua la parada do pisa.
Las orejas mayores que de añal burrico;
el su pescuezo negro, ancho, velloso, chico;
las narices muy gordas, luengas de zarapico...
Su boca de alano e sus rostros muy gordos,
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos [1]),
las sobrecejas anchas e más negras que tordos...
Mayores que las mías tiene sus prietas barbas..., etc.

En un tono totalmente distinto está el episodio de doña Endrina, seguramente el más apartado de la realidad, ya que está inspirado en la comedia latina *Pamphilus*. El enamorado habla en tono plenamente idealista, trovadoresco:

Esta dueña me ferió de saeta enarbolada,
atraviésame el corazón, en él la tengo fincada.

Y la bella descripción estilizada culmina en la aparición de la dueña «de fermosura e donaire»:

¡Ay Dios, e cuán fermosa viene doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andanza!
Con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alza.

En cambio, dos episodios noblemente dignificados pueden ser precisamente autobiográficos. El del comienzo del libro, acaso «el primer amor» del poeta, presenta una noble dama «de dueñas señora», vestida de oro y seda, que siempre habla cordialmente y sonríe al autor, pero de la cual no puede conseguir más: «Nunca al hizo por mí, ni creo que facer quiso». Bastante al final del libro la pasión por la monja doña Garoza puede hacer decir al Arcipreste:

Mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor
en cuantos ella fué viva Dios fué mi guiador.
.....
Para tales amores son las religiosas;
para rogar a Dios con obras piadosas.

[1]) Suele interpretarse «moxmordos», como «arracimados».

En esta pasión puede verse el doble plano — irónico y sentimental — en que se mueve esta obra de última Edad Media. Al recomendar Trotaconventos al Arcipreste «que amase alguna monja», aparece el lado realista y cómico: las golosinas que le regalará la amada; el ser ésta encubierta, pródiga, de pasión duradera. En las visitas de la vieja a doña Garoza — la religiosa —, ésta, con notable discreción, se vale de «enxiemplos» esópicos para exponer las dificultades de su amor. De este modo entra el terreno realista en la forma de apólogos, típica de la técnica del siglo XIV, mientras vuelve a surgir el primer aspecto en las «figuras» que del Arcipreste hace su tercera. Lentamente se va idealizando el episodio. Juan Ruiz logra ver, de mañana, a la monja en oración:

¿Quién dió a blanca rosa, hábito, velo prieto?

Toda la aventura se reduce a miradas, conversaciones, sin perderse «la vida muy limpia» de doña Garoza en la «locura del mundo». El detalle sentimental aumenta: la monja muere al poco tiempo. Claro está que la época dejaba su perfil duro y cruel. El Arcipreste, aun con su «pesar e tristesa», se consuela con una mora recitadora y bailarina.

Ascetismo y vitalismo

El Arcipreste vive en la época de pleno choque entre la corriente ascética de la Edad Media anterior y el triunfo de la vida que culminará en el gran Renacimiento. Así el contraste es patente en las obras significativas. Junto a la mueca de dolor mortal de la peste de Florencia cabriolean las procaces narraciones del *Decamerone*, que en gran parte transcurren en medios monásticos. A lo largo de la peregrinación a Santo Tomás de Canterbury, se deslizan las aventuras galantes y maliciosas del libro de Chaucer. Juan Ruiz ofrece el mismo contraste. En el prólogo del libro, después de citas de las *Decretales* y de glosar el versículo de un salmo en que se sacan consecuencias sobre la santa Ley, y el amor divino, y la vanidad de la pasión erótica, nos hace el efecto de que asoma la cabeza un diablillo picaresco que parece guiñar los ojos al decir en medio de tanta solemnidad: «Empero porque

es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non les consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello». En todo el libro aparece la doble posición, ascética y sensual, que produce un conjunto tan representativo de época. Así, después de cada aventura de amor no es raro encontrar disquisiciones morales, como las que al comienzo se refieren a que todas las cosas del mundo son vanidad, salvo el amar a Dios, o las que, tras las fábulas esópicas, comentan los daños de los siete pecados capitales. No debemos perder de vista lo que realmente significaba esta extraña amalgama. El siglo XIV presentaba una Iglesia relajada y sometida a la política, que en la corte de Aviñón — contra la que clamó otro gran escritor nuestro, López de Ayala — hacía anidar las más bajas expresiones de la sensualidad bajo la pompa de las púrpuras. Aviñón, denostada por Petrarca con cálidos acentos, como sierva de la gula y la lujuria, evocada entre un coro de bacantes paganas danzando en torno a Belcebú, llevaba sobre sí esta maldición de uno de los más fuertes sonetos: «Fiamma dal Ciel su le tue treccie piova». La simonía que sepultó hasta a algún pontífice en el Infierno de Dante aparece como un tema propio de la corte romana en los alejandrinos de Juan Ruiz. En ella todos hacen reverencia al dinero, que puede convertir a los clérigos necios en dignidades de la Iglesia:

> El dinero los daba por bien examinados;
> a los pobres decían que non eran letrados.

Los monjes — se nos dice — maldicen la codicia en sus sermones, pero luego venden los perdones y la dispensa de ayuno:

> Con el dinero cumplen sus menguas e sus razas;
> más condesijos [1]) tienen que tordos nin picazas [2]).

La ironía sobre la avaricia del clérigo, insinuada antes en la *Disputa de Elena y María*, vuelve a señalarse en esas estrofas en que aparecen los hombres de la Iglesia esperando la muerte del feligrés adinerado, como los cuervos ante un asno muerto, clamando: «Cras, cras nos lo habremos, que nuestro es ya por fuero» [3]).

[1]) «Condesijos», escondrijos.
[2]) «Picazas», urracas.
[3]) Parece que en alguno de estos acentos satíricos, hay ecos de las quejas de Guillermo de Saint Amour. Confróntese, AGUADO, *ob. cit.*, págs. 185-6.

Dentro de la gran descomposición aparente de los cimientos del catolicismo surgen las mescolanzas entre divinas y escabrosas del autor, como en Chaucer o en Boccaccio. ¿Qué significación podríamos dar hoy a un escritor que narrara la «edificante» historia de la confesión falsa y grotesca de fra Ciappeletto en el primer cuento del *Decamerone?* Y sin embargo, ¿no es Boccaccio el autor de los grandes libros ascéticos de su vejez? Así, es difícil enjuiciar por un solo lado la personalidad contradictoria del Arcipreste, poeta y hombre de su siglo. La significación del triunfo del amor era más inconsciente que declarada. Pero, aparte de toda la intención del poeta, ahí queda esa victoria de Eros sobre el ascetismo. Después del imperio de la Cuaresma, el Amor y la Carne vienen a dominar al mundo, en el mes de abril, cuando el sol llena de claridad a la tierra, cuando los pastores tañen sus zampoñas y todos los seres de la naturaleza se alegran y se llenan de luz:

> Día era muy santo de la Pascua Mayor,
> el sol era salido muy claro e de doble color;
> los homes e las aves e toda noble flor
> todos van a recibir cantando al Amor.

Se unen los cantos placenteros y dulces de los pájaros — gallos, ruiseñores, papagayos, calandrias — con la alegría de los árboles, que reciben al dios «con ramas e con flores» y los instrumentos músicos que hacen sonar las dueñas y los hombres enamorados. Se unen las notas agudas de la guitarra con los gritos de las altas notas del rabel y los alegres contrastes de la flauta y el tamboril. Trompas, añafiles, panderos suenan en el coro de juglares. Pero la señal visible del triunfo del Amor sobre el ascetismo es inconfundible en las grandes procesiones de clérigos y monjas de todos los grados y órdenes que vienen entonando cantos litúrgicos a recibir al Amor. Cistercienses y benedictinos, las órdenes militares, franciscanos y agustinos, trinitarios y monjas de todas las reglas «las blancas e las prietas» unen sus voces de júbilo parodiadas de los rezos canónicos: «*Venite exultemus* cantan en alto grito», «*Te amorem laudamus* le cantan a él», «*Mane nobiscum Domine*, que tañen a completas» [1]). Suena el valle de todos los grandes ruidos, y aparece «Don Amor el

[1]) Para las diversas citas litúrgicas, burlescamente contrahechas por el Arcipreste, aplicadas a motivos profanos, véase Aguado, 186-91.

lozano» ante el que todos se arrodillan y hacen ofrecimientos. «Señor — dicen los frailes — nos te daremos monasterios honrados, — refitorios muy grandes e manteles parados; — los grandes dormitorios de lechos bien poblados». El tema pagano de bodas rientes se une con las formas de la liturgia católica:

> Día de Cuasimodo, iglesias e altares,
> vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;
> todos habíen gran fiesta, facíen grandes yantares.
> Andan de boda en boda clérigos e juglares.

Junto al tono de creación, elevado a símbolo, el conflicto entre moral teórica y realidad alcanza formas más a ras de tierra. Quizá el ejemplo típico sea la *Cántica de los clérigos de Talavera* agregada a uno de los códices del libro. Cuando el arzobispo don Gil de Albornoz envía al cabildo de Talavera las cartas en que se contienen las conminaciones del Papa contra los amancebamientos de sacerdotes, la animada discusión no puede ser más regocijante. Iniciado el tema «con rabia del corazón» de un clérigo, los efectos en el auditorio son tremendos, oyéndose frases como éstas: «¿Que yo deje a Orabuena la que cobré antaño?»... «E del mal de vosotros a mí mucho me pesa — otrosí de lo mío e del mal de Teresa»... «Que si yo tengo o tove en casa una sirvienta — non ha el arzobispo desto por qué se sienta»... «En mantener home huérfana obra es de piedad, — otrosí a las vibdas, esto es cosa con verdat». Esta cántica enlaza con los motivos de la poesía goliardesca. Revela influencia de la *Consultatio sacerdotum*, atribuída a Walter Map, de la cual procede la cita latina «Vobis enim dimittere quam suave!» [1]).

La crisis de la renuncia cristiana

La primera Edad Media se había identificado, dentro de la especial interpretación que llevaba a las estilizaciones de los

[1]) El texto de la *Consultatio* dice: «O quam dolor anxius, quam tormentum grave — nobis est dimittere *quoniam suave*». Los goliardos llamaban *quoniam-suave* a la barragana.

Sobre Map y los goliardos, consúltese: Th. Wright, *The latin poems commonly attributed to Walter Map*, 1841. Algunas frases de la *Consultatio* de Map, recuerdan la acción misma de la *Cántica* de Hita:

> Eex hinc loqui presbyter alter est paratus:
> — Quid vult de me dominus papa vel legatus?

siglos XI y XII, con el espíritu de renunciamiento de lo terreno en la tradición cristiana. El gótico del XIII seguía aún estos derroteros. Desde el pensamiento a la plástica, la vida es el «valle de lágrimas» que debe dejarse con alegría ante la verdadera existencia que se abre con la muerte. La verdadera vida es «la otra», la de ultratumba. En Dante, final de esta concepción, es aún el motivo esencial, la existencia supraterrena. — No en vano el poema de la primera Edad Media tuvo su acción en el infierno, el purgatorio y el paraíso. — Pero con Dante entramos ya en el siglo XIV, y así asomará dentro del infierno el tema humano, el recuerdo de las delicias del amor, en el episodio de Paolo y Francesca, por ejemplo. Después — pasada la concepción abstracta del triunfo de la Muerte en Petrarca —, Boccaccio abrirá las fuentes desbordantes de la alegría del vivir. Otra nueva concepción se sobrepone al tema alegre o resignado de la «renuncia» cristiana. En el siglo XIV el tema de la danza de la Muerte presenta el aspecto trágico que ofrece la fatal separación de la vida, junto a la resignada sonrisa de los tiempos anteriores. Ahora la mueca de terror y de lástima imperará en las relaciones del Hombre con la Muerte. Ésta no es ya el camino para la liberación; es la pesadilla que atormenta a los seres contentos y gozosos de vivir.

No podía faltar en el Arcipreste este motivo. Aparte de todo lo que hay de pugna entre ascetismo y goce de la carne, entre las picarescas aventuras de la acción y las moralidades de los apólogos, aparece claramente la reacción del hombre del siglo XIV, sanguíneo, sensual, gozador de la vida, frente al motivo de la muerte. Condolido por la pérdida de Trotaconventos, Juan Ruiz se eleva a un motivo personal intenso que representa este aspecto agónico (de lucha) de su época. Una intensa diatriba contra la Muerte comienza con esta imprecación:

Ay Muerte, muerta seas, muerta e mal andante;

y contiene el motivo «igualitario» de las danzas macabras:

A todos los egualas e los llevas por un prez [1]):
por papas e por reyes non das una vil nuez.

El hombre no puede huir de ella, su venida es triste:

Non hay en ti mesura, amor nin piedad;
sinon dolor, tristeza, pena e grand crueldad.

[1]) «Prez», precio.

Una fuerte y valiente expresión del sentimiento de la repugnancia de la Muerte hace perfectos algunos versos característicos:

> Dejas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa,
> .....
> De fablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa.

Con la llegada de la Muerte, los que más querían «al home en vida», le abandonan con horror:

> Todos fuyen dél luego como de res podrida.

Como después, en el siglo XVII, expresará terriblemente el pintor Valdés Leal, el más noble y rico, «vil, fediondo es muerto: aborrida villeza». Todos, sabios o ignorantes, se estremecen de horror.

> En el mundo non ha cosa que con bien de ti se parta,
> salvo el cuervo negro, que de ti, Muerte, se farta.

No falta el cuadro de realismo pesimista, lleno de misantropía. Cuando muere un hombre, sus parientes se preocupan de la herencia y las ventajas de la sucesión. Cuando «sale el alma» del cuerpo del rico: «Déjanlo so la tierra solo, todos han pavor». La viuda moza, antes de terminar la misa de réquiem, piensa casarse con otro más rico o más gallardo. Para nada sirve amontonar tesoros en la tierra: «Allegó el mesquino e non sopo para quien». El temperamento sensual del Arcipreste no podía olvidar el contraste entre los gozos de los sentidos y los halagos de la carne y la negativa de la muerte:

> Los ojos tan fermoso póneslos en el techo,
> ciégaslos en un punto, non han en sí provecho;
> enmudeces la fabla, faces enronquecer el pecho...
> El oír e el oler, el tañer, el gustar,
> todos los cinco sesos tú los vienes tomar...
> Tiras toda vergüenza, desfeas fermosura,
> desadonas la gracia, denuestas la mesura,
> enflaqueces la fuerza, enloqueces cordura;
> lo dulce faces fiel con tu mucha amargura.

En este verso condensa los efectos de la negación de la muerte: «Muérte, matas la vida, el mundo aborreces». La vida es, pues,

algo muy importante; el mundo — el antiguo enemigo del alma — también [1]).

El sentido juglaresco del «Libro de buen amor»

El Arcipreste, hombre indudablemente de abundantes lecturas, conocedor de varias lenguas y diversas formas literarias, sentía verdadero placer en colocarse al lado del pueblo: de las danzaderas moras, de los clérigos goliardescos, de los estudiantes tramposos, de los ciegos mendigos. Para todos éstos se escribieron poesías del *Libro de buen amor*, en el que la parte cantable se distingue de la forma tradicional narrativa del «mester» de Berceo. En ocasiones la broma del autor le lleva a identificarse con las gentes, para las que muchas veces escribe: «Escolar só mucho rudo, nin maestro nin dotor». A través del tema descrito como autobiografía, se incrustan motivos líricos completamente populares, ya religiosos como los «gozos de la Virgen» o los «ditados» a la Pasión de Cristo, ya «trovas cazurras» como la de «mis ojos non verán luz», «cánticas» de serrana, de estudiantes pobres («Señores, dat al escolar») o cantares de ciegos. La famosa cántica, aludida, de los clérigos de Talavera ofrece un aspecto marcadamente goliardesco, y está hecha, como decíamos, a imitación de la *Consultatio sacerdotum*, atribuída a Walter Map.

Pero además de este aspecto juglaresco de parte del libro, todo él aparece íntimamente ligado a esta clase de poesía [2]). Un juglar «cazurro» del siglo XV recitaba y cantaba en las plazas de las ciudades castellanas el libro del Arcipreste. Se nos ha conservado el libro de notas o índice-repertorio de su recitación, y encontramos en una de sus hojas esta curiosa indicación: «Agora començemos del libro del Açipreste; toma aqueste de xemplo que vos dixere:

> Desque pesa más el vino que el seso dos o tres meajas
> por eso se contienen coitas e males e dolores e barajas;
> departían los ombres como picaças e grajas;
> el mucho vino es bueno en cubas e tinajas,
> *mas non acá en las cabezas*».

[1]) Para varios aspectos ideológicos de este capítulo, confróntese mi obra *El sentido católico en la literatura española*, 1940.

[2]) Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*.

La estrofa en cuestión es la núm. 547 de Juan Ruiz con variantes [1]), pero se agrega una especie de estrambote (subrayado), que, aunque en broma, para Menéndez Pidal revela la índole moralizadora del juglar. En estas recitaciones por juglares del *Libro de buen amor*, se narraría la parte escrita en cuaderna vía y se cantarían todas las otras partes (cánticas de serrana, gozos u otras poesías religiosas, trovas de ciegos o escolares y cantares cazurros). No hay que olvidar que a toda esta parte lírica destinada al canto alude el autor al decirnos que su libro fué compuesto para enseñar a algunos «dección e muestra de metrificar e rimar, e de trovar; ca trovas e notas, e rimas e ditados, e versos que fiz complidamente segund que esta ciencia requiere». El aspecto de poema de juglar, que puede ser añadido o modificado, no asustaría al Arcipreste, ya que claramente nos dice:

Cualquier home que lo oya, si bien trovar sopiere,
más ahí añadir e enmendar si quisiere,
ande de mano en mano a quinquier quel pidiere,
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere.

Y aun más claramente confiesa el tono de su libro:

Por voz dar solaz a todos fablévos en juglaría.

1) A do más puja el vino quel seso dos meajas,
facen roído los beodos como puercos e grajas;
por ende vienen muertes, contiendas e barajas;
El mucho vino es bueno en cubas e en tinajas.

Señal de las transformaciones que experimentaron los versos del Arcipreste en boca de los juglares recitadores, es la modificación de otros fragmentos del *Libro de buen amor*, que se citan en el programa del recitador cazurro. Así leemos:

El que a dineros a consollación,
placer e ǝllegría, del papa rrazyón;
quien non a dineros de sí non es señor.

(«Si tovieres dineros habrás consolación — placer e alegría, del papa ración...» El verso «El que non ha dineros, non es de sí señor» corresponde a la estrofa anterior.)

Allá en Roma donde es lla santidad
a el dinero fazen gran sollenidad,
ǝnsí se omillan a ello como a lla majestad.

(«Yo vi en corte de Roma, do es la santidad, — que todos al dinero fazen grand homildad, — gran honra le fazian con grand solepnidad; — todos a él se homillan como a la majestad.»)

Juan Ruiz emplea en la parte destinada al canto las formas métricas de los juglares, como, por ejemplo, el estribote, consistente en un pareado («villancico»), y su desenvolvimiento en estrofas de seis versos, formados generalmente por tres versos de la misma rima, el llamado «vuelta», en que reaparece la consonante del dístico inicial, y la repetición de este mismo. Ejemplo típico es la trova cazurra sobre el picaresco comportamiento de Fernán García: «Mis ojos non verán luz...»

El Arcipreste es un escritor todo vitalidad, que crea abundantemente, que se prodiga sin ser difuso; que deja la señal del *yo* en cada estrofa y en cada verso; el creador de todo un mundo personal y significativo de una época; el autor del gran poema que recoge todas las resonancias del siglo XIV.

El «Poema de Alfonso XI» y los «Proverbios», de Sem Tob

En la evolución de la poesía en el siglo XIV, dos obras, que no son esencialmente importantes, interesan históricamente. En ambas se nota una modificación esencial del tipo estrófico que conduce al empleo de los versos cortos desde el fin de la centuria en que se componen hasta la forma obligada de los cancioneros del siglo XV. Generalmente se consideran las dos composiciones como escritas ya en versos cortos (octosílabos en *Alfonso XI*, heptasílabos en Sem Tob), pero creo más razonable interpretar su métrica como efecto de la doble rima en versos largos (ocho más ocho y siete más siete), que ya hemos observado en poesías juglarescas de Juan Ruiz. Según esto, la forma de impresión adecuada al *Alfonso XI* sería:

> Estas palabras desían — donsellas en sus cantares;
> los estormentos tañían — por las Huelgas los joglares [1]);

y la de los *Proverbios*, igualmente, ésta:

> El bien fecho non teme — que le furten ladrones,
> nin que fuego lo queme — nin otras ocasiones.

[1]) Compárense, por ejemplo, con estos versos de doble rima del Arcipreste:

> A la tercera hora — Cristus fué juzgado;
> juzgólo el Atora — pueblo porfiado.

Indudablemente en esta segunda estrofa el sentido independiente de cada hemistiquio se acentúa más estando a un paso de la versificación decididamente en versos cortos de los poetas antiguos del Cancionero de Baena.

En cuanto al *Poema de Alfonso XI*, hallamos en él una forma de transición de poesía épicopopular. Entre las «gestas» y los «romances» se halla este poema lleno de entusiasmo guerrero, de inspiración militar y caballeresca, alejado de la erudición eclesiástica del «mester de clerecía», y con notas de verdad e historicidad. Conserva hermosos ejemplos de acción animada, y en muchos casos «la misma embriaguez de pelea que los cantares primitivos», en frase de Menéndez y Pelayo [1]).

Los *Proverbios morales* del rabí don Sem Tob [2]), dedicados al rey don Pedro I de Castilla, interesan por ser la creación, en nuestra lengua, del género gnómico en verso. Hay que situarlos en la influencia oriental, en la literatura de sentencias — como las *Flores de filosofía* o el *Llibre de la Saviesa*, atribuído sin bastante fundamento a Jaime I —, con la novedad de la primorosa forma métrica. El autor, no es sólo el iniciador de un procedimiento que seguirán Santillana y Gómez Manrique, sino una fina sensibilidad poética que se complace en las imágenes y los

[1]) Del *Poema de Alfonso XI* se conservan dos textos, uno en castellano (dialecto leonés) y otro en gallego. En el primero se da el nombre del autor o traductor:

> La profesía conté — e torné ne desir llano;
> yo Ruy Yannes la noté — en lenguaje castellano.

Se ha advertido que varios versos que resultan defectuosos en el texto castellano ofrecen rimas perfectas o medida completa en el texto gallego; pero esto no es del todo convincente para sostener la prioridad de éste, pues el otro — leonés — está corregido por un copista que desconocía estas formas dialectales que en algunos casos (diptongación, por ejemplo) se aproximaban a las formas gallegoportuguesas. Se ha querido identificar este poema con un original portugués sobre la batalla del Salado, de Alfonso Giraldes, y del que sólo se conservan fragmentos en obras históricas que lo citan. Ambas poesías estaban compuestas en metro idéntico, pero las citas que se conservan del libro de Giraldes no corresponden al *Poema de Alfonso XI* que, aunque con algunas lagunas, conserva completa la narración de la batalla del Salado.

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, págs. 323 y sigs.; C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS, *Romances velhos en Portugal*, Madrid, 1909.

[2]) El nombre de «Sem Tob», del judío de Carrión, significa «buen nombre» y vulgarmente se denominó «San Tob» y «Don Santo». Sus *Proverbios* han sido también llamados *Consejos y documentos al rey don Pedro*. El texto se conserva en dos códices; uno en la Biblioteca de El Escorial (el más completo) y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid

detalles y se expresa en forma sabiamente lapidaria, y a la vez posee una amarga resignación ante la vida y ante el complejo de inferioridad de su raza [1]).

El empleo del verso corto triunfó definitivamente en la escuela de fines del siglo XIV, donde se mezclan elementos juglarescos y cortesanos y de la lengua de Galicia y de Castilla. Recogeremos esas poesías en el capítulo correspondiente al *Cancionero de Baena*.

La «Historia troyana» y su versificación

Vale la pena destacar la *Historia troyana* en prosa y en verso, adaptación castellana del *Roman de Troyes*, de Benoit de Sainte-Maure, y sobre cuya fecha existe una doble posición. Amador de los Ríos y Solalinde la sitúan en el siglo XIV, mientras que Menéndez Pidal la anticipa casi un siglo (hacia 1270). Rica en formas de versificación, obra de un auténtico y poderoso poeta, como lo acreditan las quintillas en que *Anquiles* lamenta la muerte de Patroclo, o las ágiles décimas «cuatri y octosilábicas» de la patética profecía de Casandra, de ser efectivamente del siglo XIII, revolucionaría por completo la historia de la métrica española. Si pudo haber un poeta del siglo XIII capaz de dominar formas consideradas típicas del *Cancionero de Baena* y de sabor tardío, ¿por qué no haber *romances* anteriores al final del siglo XIV? La cuestión no puede ser más fecunda e interesante y el valor literario de la incompleta producción es realmente positivo [2]).

[1]) Es significativo, en este sentido, el pasaje tan conocido:

> Por nascer en espino — la rosa yo non siento
> que pierda, ni el buen vino — por salir del sarmiento.
> Nin vale el azor menos — porque en vil nido siga,
> *nin los enxemplos buenos — porque judío les diga.*

Sem Tob incorpora en ocasiones, a su poema conciso, refranes y expresiones populares, como: «En lo que Lope gana — Pelayo enpobrese; — con lo que Sancho sana — Domingo adoleçe» o «El huésped y el peçe — fieden al tercer día». Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, 330 y sigs. González Llubera ha encontrado nuevos datos sobre la personalidad y la obra hebrea de Sem Tob.

[2]) Véanse Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, IV, 1863; Solalinde, en *Revista de Filología Española*, 1916, y Menéndez Pidal, *Historia troyana polimétrica*, (en *Tres poetas primitivos*), «Colección Austral», 1948. Texto por Paz y Melia (en *Revue Hispanique*, IV). Las razones de Menéndez Pidal para situar la obra en 1270 se deben a motivos lingüísticos; pero, ¿no podrían ser meros arcaísmos de un poeta aislado de su medio, acaso un judío? El plural *los dios* (por *los dioses*) sugiere acaso esta posibilidad, indicada como mera conjetura.

CAPÍTULO VII

La prosa narrativa de don Juan Manuel

La prosa del siglo XIV. — La personalidad de don Juan Manuel. — Clasificación de su obra. — Comienzo del arte de la «fabliella». La influencia de Llull. — El *Libro de los Estados* y la leyenda de Buda. — El *Libro del Conde Lucanor;* valor literario. — Los temas de cuentos del *Lucanor* y su desarrollo.

La prosa del siglo XIV

El siglo XIV, en la prosa, se caracteriza por el predominio de la forma narrativa que don Juan Manuel convierte en medio adecuado de expresión literaria. La influencia oriental, visible en el siglo XIII en las traducciones de libros didácticos árabes, ya de forma sentenciosa, ya de asunto narrativo, como el *Calila*, adquiere un aspecto distinto al sugerir interpretaciones perfectamente originales. Hemos visto el tipo esópico del apólogo, que por medio de Oriente y unido a motivos medievales influye en la literatura de la primera Edad Media. De otra parte, la tradición eclesiástica del ejemplo moral o de historias milagrosas de la Virgen y los santos. En medio de todo esto, y depurándose poco a poco, surge el estilo de la obra capital del infante don Juan Manuel, que, recogiendo estas corrientes las supera y las sustituye, en parte, por el cuento secularizado y aristocrático. En verso, el Arcipreste emplea gran cantidad de apólogos esópicos o genuinamente orientales; pero don Juan Manuel opone a la repetición de temas el empleo de asuntos variados respecto al detalle o inventados o recogidos de fuentes orales. Sobre sus variantes de un tipo modelo, sería curioso comparar el cuento cuarto del *Libro de los enxemplos* con la narración primera del *Conde Lucanor* del infante; en el primero [1]) todavía está ligado el asunto a un

[1]) Véase vol. LI de «Autores Españoles», pág. 448.

motivo fronterizo con la persecución que los cristianos sufren en los dominios del paganismo; en Juan Manuel está, no sólo completamente secularizado, sino revelando un sentido hábil de la política, característico del autor. Aunque en ambos ejemplos el probable modelo es un episodio del *Barlaam y Josafat*, atribuído a San Juan Damasceno, don Juan Manuel lo ha convertido en materia propia. En suma, el infante crea un *estilo* de la prosa narrativa, de la misma manera que un temperamento tan distinto como el Arcipreste lo realizaba en el verso del «mester de clerecía».

Por otra parte, la lengua avanza decididamente en relación con la revelada en el *Calila* y en la *Crónica general*. Don Juan Manuel tiende a crear un lenguaje culto, siendo muy interesante su evolución desde un tipo común al «hablar escuro» revelado en las últimas partes del *Conde Lucanor*. En general, tiende a eliminar las expresiones consideradas como demasiado vulgares; así, emplea poco la conjunción concesiva *maguer*, prefiriendo la forma *comoquiera que*. Tampoco gusta mucho de la forma *pero que* (cuyo sentido resultaba poco claro, pues llevaba a la vez el sentido concesivo-restrictivo y el adversativo); y sólo emplea estas locuciones para romper la monotonía de un párrafo [1]). Juan Manuel trata, pues, de crear una prosa culta.

La personalidad de don Juan Manuel

En la literatura del siglo XIV, en el florecimiento de la narración y de la influencia de la cultura de Oriente, una destacada figura de finos perfiles revela su personalidad de artista y de hombre occidental. El llamado hoy *infante* don Juan Manuel llenó su vida de episodios de época. Fué — en técnica de contrastes — devoto e intrigante; activo, y gustador de libros, y de escribir y anhelar la fama literaria, moralista teórico y de un concepto muy elástico de la política y de la lealtad. Su actuación en las minorías — típicas en la descomposición social del siglo XIV — de Fernando IV y Alfonso XI, revela un premaquiavélico actuar en beneficio de la oportunidad del momento. En una ocasión, el expositor de la doctrina cristiana, contra todo paganismo, del *Libro de los Estados*, no tuvo escrúpulo en pactar con el rey moro de Granada. En

[1]) Consúltese J. Vallejo, *Sobre un aspecto estilístico de don Juan Manuel (Homenaje a Menéndez Pidal*, II, 63 y sigs.).

la mayoría de Alfonso XI, el infante, ya en una posición política segura, pelea dignamente en la batalla del Salado, y se retira entre libros al monasterio de los dominicos de Peñafiel. A esta etapa corresponde el retrato que de él se conserva, en que el infante ora postrado ante el altar, vestido de rojo, crecidos y blancos los cabellos y la barba. «Es éste quizá el primer retrato pintado que de un escritor español se conserva: sus ojos son hermosos y rasgados — dice Sánchez Cantón —, fina y larga la nariz; nobles las facciones, que expresan inteligencia, energía y desengaño» [1]).

Un documento revela, típicamente, el carácter precavido y señorial a la vez del autor del *Conde Lucanor*. Escribe al rey Alfonso IV de Portugal alegrándose de la mejoría de su dolencia, manifestando su deseo de ir a Valencia a acompañarle, pero para esto exige dos condiciones: «la una porque yo sé que el cuidado embarga mucho a la salut, que en cuanto yo fuese convusco, que non fablemos en ningún seso ni en cosa que podades temer cuidado ni enojo; la otra parte que me dexedes comer mis dineros en vuestra tierra». De una parte, no quiere ser gravoso al Monarca, pero de otra, so color de evitar la fatiga del convaleciente, le conviene evitar censuras a su propia conducta, discusiones sobre la política viva de los reinos de España. En el mismo escrito aparece el señor

[1]) Don Juan Manuel, hijo del infante don Manuel y de doña Beatriz de Saboya (y nieto de Fernando III el Santo) nació en Escalona en 1282. Su tío Sancho IV le atendió y favoreció. Peleó con los moros desde su adolescencia. Intervino, joven, en varios sucesos de la minoría de Fernando IV con habilidad y sin manifestarse hacia un bando determinado. Más activamente participó de las luchas políticas en la menor edad de Alfonso XI, de quien fué uno de los tutores. Actuó de diversas maneras en la mayor edad de este monarca. Murió, según parece, en 1348. El retrato a que nos referimos en el texto se halla en un retablo del siglo XIV de Bernabé de Módena — catedral de Murcia —. Sobre su personalidad literaria puede verse una excelente semblanza en MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, t. I, págs. LXXXVI y sigs.; GIMÉNEZ SOLER, *Don Juan Manuel*. Biografía y estudio crítico, 1932; una fina visión de su biografía en el marco de la época, por SÁNCHEZ CANTÓN al frente del texto del *Conde Lucanor*, edición Calleja. Sobre el estudio de Giménez Soler, confróntese la recensión de GEORG SACHS en «Revista de Filología Española», 1933, págs. 185-7. — Consúltese, además, la biografía de ARGOTE DE MOLINA (edición príncipe del *Lucanor*, Sevilla, 1575); el prólogo de MOLÁ a la misma obra, Barcelona, 1853; el de GAYANGOS al tomo de *Prosistas anteriores al siglo XV* («Autores Españoles», vol. LI); la edición de KNUST (Leipzig, 1909), y artículos de MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL («Romania», XXIX, 600; «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», VII, 320), o la publicación de un autógrafo por GIMÉNEZ SOLER («Revue Hispanique», XVI, 606). Hay un estudio abundante en datos en la *Historia crítica de la literatura española* de AMADOR DE LOS RÍOS, t. III. Consúltese también la *Crónica de Alfonso XI* (texto en «Autores Españoles», vol. LXVI), ya que en este reinado ocupa papel destacado nuestro prócer escritor.

medieval, artista en el deporte de la caza, sobre cuya técnica compuso un interesante libro [1]). «Seré convusco e set seguro que vos et todos vuestros cacadores de aves e de canes vos veredes en roido, con el recabdo que yo vos levaré para todas las caças.» Ese «recabdo» es, sin duda, el de su tratado de cetrería o *Libro de la caza*, de deliciosos estudios sobre los azores o los «falcones» y las clases de su plumaje y sus mudas y habilidades [2]).

Pero no le importaban sólo al gran señor las distracciones de la caza en compañía de los magnates de su época; le interesaba mucho la perpetuidad de su obra. Así, surge por primera vez el escritor castellano que se interesa por la posteridad, y con arreglo a ella quiere tomar sus precauciones. En el proemio del *Conde Lucanor* se nos dice que don Juan «vió et sabe que en los libros acontescen muchos yerros en los trasladar porque las letras semejan unas a otras, cuidando por una letra que es la otra, et escribiendo múdase toda la razón, et por ventura confóndense, e los que después fallan aquello escripto ponen la culpa al que fizo el libro». Para evitar esto, el autor advierte que no se fíen los lectores de las copias que se hagan de sus manuscritos, y que en casos de duda cotejen éstos con el original: «que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él fasta que vean el libro mesmo que don Johan fizo, que es emendado en muchos lugares de su letra». Nos indica los títulos de sus obras, manifestando que «estos libros están en el monasterio de los fraires predicadores que él fizo en Peñafiel». Esto es el reverso de la invitación a los juglares, en el Arcipreste, a modificar su poema a su gusto. Juan Manuel, atildado, cauteloso, seguro de su estilo, quiere que en sus obras se conserve cada letra en su propio lugar. Para esto recurre a un estilo ponderado, medido, conciso, en el que se dicen los conceptos con el menor número posible de palabras [3]).

[1]) *Libro de la caza del príncipe don Juan Manuel*, editado en «Libros de Cetrería del Príncipe y el Canciller», con un discurso y notas de J. Gutiérrez de la Vega, Madrid, 1879 («Biblioteca Venatoria», vol. III).

[2]) De su afición a la caza quedan diversas muestras, como ésta de una carta suya a rey de Aragón: «Et los dos falcones gerifaltes que me enbiastes con Pier Janer, vuestro escudero, que desides son bonos gradéscovollos mucho et tales son ellos... Et dello que dezides que me los enviáuades porque a vos plazería más que entendiéssemos en caça que en guerra... esto creo de Vos. Et por esso me trabaio yo en andar tanto en la caça et non en la guerra et fago en ella tanto commo vos dirá este vuestro escudero...» (Carta de 1303).

[3]) Véase Menéndez Pidal, *Antología de prosistas castellanos*, págs. 28-30.

La importancia concedida a su obra y temor de que ésta pueda ser desfigurada y alterada se halla de manifiesto en el prólogo general de sus producciones, redactado por el infante cuando ya se hallaba en poder del sentido perfecto de la narración hábil y entretenida. Un caballero de Perpiñán — nos cuenta en tiempo del rey «don Jaimes de Mallorca» — era trovador y compuso una cantiga de una belleza extraordinaria y de «muy buen son». Yendo por una calle oyó a un zapatero que canturreaba su canción pero en forma tal que resultaba la obra «muy mala» y «muy mal fecha». El caballero al advertir esto entró fieramente en la tienda y tajó cuantos zapatos había. El zapatero protestó ante el rey. Cuando éste preguntó al caballero la causa de su enojo, éste exigió al zapatero que cantase su cantiga. «Entonces, dijo el caballero, que pues el zapatero confondiera tan buena obra como él ficiera, et en que había tomado grand dapno et afán, que así confondiera él la obra del zapatero». Este cuento revela, no sólo el sentido del respeto a la obra literaria (respeto que todavía hoy no se ha cumplido y que debería hacernos pensar en un «castigo», por ejemplo, a los que refunden y representan mal las obras de nuestro teatro clásico), sino en la elegante y graciosa ironía de un escritor en que se anuncia el espíritu moderno. El entusiasmo por los libros era tan arraigado en don Juan Manuel, que cuando estaba «en algúnt cuidado», hacía que le leyeran «algunos libros o algunas historias, por sacar aquel cuidado del corazón». Tiene siempre el sentido de perfeccionar su obra. Cuando envía a su cuñado, el arzobispo de Toledo, la redacción del *Libro del caballero et del escudero*, advierte que no se lo ofrece escrito en buena letra ni en muy buen pergamino, porque es posible que la «fabliella» no esté bien ni le agrade, pero que si le gusta lo rehará «más apostado». Había una especie de voluptuosa delectación intelectual en la obra literaria y en su forma material. En España es don Juan Manuel el primer artista en que se da ese narcisismo de autor, este recreo en la conservación y ornamento de la obra. En el *Libro de los Estados* el personaje Julio hace este elogio y declaración del estilo del autor: «este libro fizo don Johan, en manera de fabliella... es muy buen libro et muy aprovechoso, et todas las razones que en él se contienen son dichas por muy buenas palabras et por los muy fermosos latines que yo nunca oí dècir en libro que fuese fecho en romance, et poniendo decla-

radamente complida la razón que quiere decir, pónelo con las menos palabras que pueden seer». El infante se preocupaba de buscar el vocabulario más a propósito de cada obra, y el ornato y belleza puramente formales. Así nos dice, en el comienzo de *El Conde Lucanor*, que compuso el libro de «las más fermosas palabras que yo pude».

Un rasgo que revela la fina perceptibilidad sensitiva del infante, es uno, puesto al frente de una de las obras cortas, en que «considera que una de las peores cosas que el home podía haber en sí era non se sentir», aclarándolo con el ejemplo del gafo (leproso) que en la parte del cuerpo a que llega la enfermedad no siente nada agradable ni penoso. La exquisita sensibilidad de don Juan Manuel es lo contrario de esto: percibe, *siente*, todos los motivos artísticos de su época, y sobre todos ellos y avanzando cada vez más en el arte narrativo, crea un género moderno al mismo tiempo — un poco antes — que Boccaccio y que Chaucer.

Clasificación de su obra

La producción de don Juan Manuel puede dividirse en *expositiva* y *narrativa*, clasificación que coincide con la de *obras menores* y *mayores*. En el primer grupo (obras menores, expositivas), es muy de lamentar que se haya perdido el *Libro de los cantares* o de *las cantigas*, cuyo título expresa el autor y que en el siglo XVII fué aún conocido por Argote de Molina. Al no poseerlo, hoy tenemos que conformarnos con los versos puestos como moralejas al final del *Libro del Conde Lucanor*, donde hay gran variedad de metros, algunos muy relacionables con la versificación de las «cantigas» de Alfonso X, pero siempre expresando un concepto moral didáctico. A juzgar por éstos, no parece don Juan Manuel una sensibilidad poética pareja de la revelada en prosa. Tiende, más que a la música del verso, a la medida gramatical de las sílabas; manifiesta un sentido más apotegmático que lírico, e incluso resulta pobre de expresión — en orden a la armonía externa — en el empleo excesivo del hiato [1]). También

[1]) Consúltese: Hanssen, *Notas a la versificación de don Juan Manuel* («Anales de la Universidad de Chile», 1902), y la nota de doña María Goyri («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», VII, pág. 320).

cita el autor un libro suyo *De las reglas cómo se debe trovar*, tampoco conservado. Libros como el referente a las armas del infante don Manuel, su padre, «que son alas e leones», no ofrecen gran interés; alguno circunstancial sobre *los Ingenios* o artefactos de guerra no se conserva, y sobre la *Crónica abreviada* y la *complida* no es segura la identificación. Quedan, pues, en las obras menores el *Libro de los castigos*, el *De las maneras de amor* y un opúsculo mariano [1]).

El *Libro de los castigos o consejos que fizo don Johan Manuel para su fijo* o *Libro infinido* corresponde a la tradición didáctica ya revelada en los *Castigos e documentos* de la época de Sancho IV, a pesar de ser de los últimos libros del infante, pues supone escritos el de *los Estados* y el del *Lucanor*, citados expresamente. Seguramente quiso apartar del tono didáctico toda narración, buscando el efecto de una obra, no literaria, moral, que revela influjo del *De regimine principum*, de Aegidius de Columna, y aplicación de refranes castellanos de índole ética. El tratado *De las maneras de amor* es simplemente un análisis de las formas de la amistad, expresado en un estilo sobrio y elegante dentro de su extrema sencillez. Como representación ideológica, puede ser más curioso el *Tractado en que se prueba por razón que Sancta María está en cuerpo y alma en el paraíso*. Corresponde a la devoción a María, tan típica de la primera Edad Media, y sobre cuyo sentido hemos indicado algunas opiniones en páginas anteriores. Pero aquí, donde podía haber un remanso de ternura, de devoción filial y amorosa, en el temperamento elegantemente frío del infante, nos encontramos con que el resultado es objetivamente teológico, limitándose a dar razones. Sería curioso investigar, con los procedimientos de la psicología moderna, en el alma hermética y de intento alejada del amor, del refinado artista del trescientos.

[1]) El *Tractado... sobre las armas que fueron dadas a su padre* merece recordarse, sin embargo, por detalles históricos, anécdotas — como el cantar que los castellanos compusieron en gallego contra el rey don Jaime de Aragón *(Rey vello que Deos confonda)* y datos como el de la fecha de nacimiento del autor.

Texto en «Autores Españoles», vol. LI, págs. 257 y sigs.

Comienzo del arte de la «fabliella». La influencia de Llull

En la evolución de las formas narrativas de Juan Manuel, nos encontramos en primer lugar con el *Libro del caballero et del escudero*, donde predomina el aparato didáctico, el sentido enciclopédico de la cultura de la época, sobre la parte novelesca que serpentea a través de toda la obra. El autor dice que compuso este libro «en una manera que llaman en Castilla *fabliella*». El término, por el sentido que notamos en otras ocasiones en el mismo escritor, quiere decir lo mismo que novela. Así, pues, comienza la «fabliella» llena de elementos morales y científicos que la abruman y la ahogan; quedando ambas partes (la novelesca y la didáctica) bastante equilibradas en el *Libro de los Estados* y superando la primera completamente a la segunda, de la que se separa en cada cuento o narración corta, en la obra capital del infante artista, el *Libro del Conde Lucanor*.

En esta evolución de la «fabliella» es muy honda la influencia del gran escritor místico y didáctico Ramón Llull, que desde el ambiente marino de la isla de Mallorca recogió todas las voces culturales del mundo — viajero, predicador y matemático —, realizando la primera fusión poética y científica del mundo de Oriente con el de Occidente. Su temperamento era lo más distinto del de don Juan Manuel. Llull fué un creador de la lengua catalana — análogo, con todas sus diferencias, a la labor de Alfonso X en Castilla —, un místico que expresaba en poesía y en prosa los éxtasis del iluminado, los vértigos de amor del «amic» y del «amat»; una capacidad extraordinaria de comprensión y adaptación al llevar al cristianismo los argumentos matemáticos de los filósofos árabes y las disputas de las tres religiones medievales. Sólo una parte de su obra enciclopédica podía ser captada por don Juan Manuel: el sentido didáctico y la apologética del cristianismo, pero en un sentido sereno y tranquilo, distinto del fuego oratorio del apóstol directo de la fe entre gentiles.

Es patente la filiación del *Libro del caballero* respecto al *Llibre del. ordre de cavallería*, de Raimundo Lulio. El autor castellano revela el alto concepto que tenía de esta obra, aunque, con su desdén aristocrático, no se digna nombrarla: «Puse algunas

cosas que fablé en un libro, et si el comienço dél [es] verdadero o non, yo [non] lo sé, mas que me paresció que las razones que en él se contenían eran muy buenas; tove que era mejor de las escrivir que de las dexar caer en olvido». La acción novelesca coincide en el prólogo de Llull y el libro de don Juan Manuel, aunque éste revela siempre su personalidad aun en los detalles, y añade la segunda visita al ermitaño y su muerte. De otra parte, el *Libro de los Estados* acredita también influjo luliano, por ejemplo en relación con el *Blanquerna*. Las dos obras vienen a ser el cuadro general de la sociedad de la época en todos sus estados — eclesiástico y seglar —, pero así como la obra de Llull representa todo esto en acción, en don Juan Manuel corresponde al final de la primera parte y a la segunda de la obra, en que se emplea la forma de exposición. El infante adaptaba, como todo artista original, motivos de diversas fuentes, y por esto el comienzo del *Libro de los Estados* desarrolla en acción un tema que puede relacionarse con el del *Gentil e dels tres savis*, también del filósofo mallorquín. También pudiera citarse, para algún momento, el *Fèlix de las meravelles del mon* luliano, en que se abarcan las hermosuras naturales de la Creación, pero nada de esto obsta a la personalidad del libro castellano. El *Libro del caballero et del escudero*, partiendo de Llull, es bien interesante para el punto de vista de la época: caballería y religiosidad son sus dos notas capitales. Un escudero, al ir a las cortes a que convoca un rey, halla un caballero anciano que le enseña cuál es el mejor estado del mundo e instruye sobre «qué cosa es la caballería»; en varias ocasiones el escudero sigue visitando e interrogando al caballero que hace vida de ermitaño, y define lo que son los ángeles, el paraíso, los elementos, los planetas, el hombre, las bestias, las aves, los pescados, las hierbas y los árboles, las piedras, el mar, la tierra. Al fin de las preguntas y respuestas, el caballero anciano muere, y el escudero, respetuosamente, asiste a su entierro [1]). Nos encontramos, dentro de la tenue trama de «fabliella», con el procedimiento didáctico propio del siglo XIV, y que se da en las tres obras capitales del infante. Un maestro y un discípulo dialogan, el primero da las reglas y enseñanzas necesarias a la perfecta educación del segundo. Así, en la obra indicada, el maestro es el

[1]) La fecha que suele señalarse al *Libro del caballero et del escudero* es la de 1326.

caballero y el educando el escudero; en el *Libro de los Estados*, con más complicación, hay dos guías, Turín pagano y Julio cristiano, que completa la enseñanza del primero, respecto a la formación del príncipe Johas; y en *Lucanor*, este conde es enseñado por su ayo Patronio, que se vale en cada caso de un cuento o narración especial. Así se va fragmentando la «fabliella», llegando a novelitas que tienen una vida por sí, independientemente del marco didáctico que las une.

El «Libro de los Estados» y la leyenda de Buda

El *Libro de los Estados* se compone de dos partes de valor literario muy diferente. Nos interesa la primera, que fué compuesta en una época de crisis espiritual y tal vez incluso de dolores materiales. Todo el tono revela una obra más sentida que el resto de los libros del infante: ya nos habla respecto a éste, «del doloroso e triste tiempo en que yo lo fiz», y nos dice el lugar en que lo escribió — Pozancos, del obispado de Sigüenza —, el año 1330, cuando había de cumplir cuarenta y ocho años. Nos imaginamos el triste estado de ánimo del infante, desengañado de las intrigas palaciegas y luchas de las minorías de reyes, pasando su mirada por las onduladas tierras, teñidas de rojos y verdes suaves y agradables, de las cercanías de Sigüenza, y recibiendo la enseñanza de seguridad viril, castellana, de los torreones de la catedral-fortaleza que acababa de alzarse. Los temas de la muerte, de la salvación, de las verdades religiosas, brotaban sobrios y elegantes de su pluma [1]). No podía faltar el espejo de su carácter, y va asomándose el propio autor al libro por medio del personaje capital, Julio, que nos habla de «Castiella, donde yo só natural». Julio ha llegado a la corte del rey Morován desde las tierras de

[1]) Es posible que en el tono de dolor y amargura ante la muerte hubiese influído—en él, tan lleno de íntimas resonancias personales—el recuerdo imborrable de la muerte de su tío el rey Sancho IV. Véanse las páginas del infante y el comentario del biógrafo en Giménez Soler, *ob. cit.*, págs. 4 y sigs. El rey moribundo le había dicho: «Me vedes morir ante vos et non me podedes acorrer... Et agora vedes que estades vos vivo et sano et que me matan ante vos et non me podedes defender nin acorrer. Ca bien creed que esta muerte que yo muero non es muerte de dolençia, mas es muerte que me dan mios pecados...» Todo el pasaje es de un patetismo impresionante. El profundo don Juan Manuel trazó ese cuadro cuarenta años después del luctuoso hecho, con todos los detalles esenciales.

Castilla, donde ha conocido y educado a un infante — don Johan —, del que nos cuenta varias anécdotas. El infante se recrea en contar motivos de su vida de esta manera indirecta. Nos cuentan los consejos que dió a su cuñado don Johan Núñez, que llegó a la primacía de Toledo, «saliendo un día de Peñafiel e yendo a Alba de Bretaniello»; nos habla repetidas veces del *Libro del caballero*, y hasta deja a la posteridad detalles familiares íntimos, como que «le dijera la Condesa su madre, que porque ella non había otro fijo sinon a él, et porquel amaba mucho, que por un gran tiempo non consintiera que mamase otra leche sinon la suya». Es interesante este recuerdo maternal y el detalle de ser nuestro autor hijo único de su madre, que podría llevar a ir aclarando algún aspecto de su persona. Por ejemplo, hay un rasgo de crueldad, aunque propio de la época, que debe tenerse en cuenta: «Dígovos que me dijo, Don Johan aquel amigo mío, que si aquel por cuya culpa se levantó la pelea fallaba que firiera a alguno, que le facía luego cortar la mano, et sil matara, quel metía luego el vivo so el muerto, et que en esta manera partía él *siempre las peleas*».

El *Libro de los Estados* plantea el tema del conflicto de creencias. Morován, rey pagano, tiene un hijo — Johas — educado por Turín, que no sabe aclarar los grandes problemas de la vida y de la muerte, resueltos sólo mediante la intervención del ayo cristiano Julio. En el comienzo de la trama se adapta la forma cristiana de la leyenda de Buda. Es posible que haya algún recuerdo íntimo en el intento del rey de impedir que el infante conociese «qué cosa era la muerte o qué cosa era el pesar». Desde luego así lo preconiza Morován a Turín y así se creía Johas hasta que «acaesció que en una calle por do él pasaba tenían un cuerpo de un home muy honrado que finara». Nos encontramos con el mismo tema de la leyenda de Buda: Sakia Muni es educado lejos de la idea del dolor y la muerte, hasta que mediante tres encuentros — un anciano, un enfermo y un cadáver — se convence de la vanidad de la vida y decide proclamar la doctrina de la negación o del «nirvana». Este episodio fué cristianizado en la Edad Media, convirtiéndolo en la historia de santos llamada el *Barlaam y Josaphat*. Se ha advertido que el nombre Johas está más próximo que el Josafat griego — del relato atribuído a San Juan Damasceno (de la forma *Joasaf)* de los cristianos de

Oriente —, que procedía de *Budasf* (Bodisatva). Desde luego, a diferencia del *Barlaam* tradicional; en que los encuentros son de un ciego, un leproso y un viejo lleno de achaques y se prescinde del muerto, don Juan Manuel se fija sólo en este último atrayendo hacia él la atención del lector en forma concisamente trágica. «Tenían el cuerpo de un home muy honrado que finara un día antes, et sus parientes et sus amigos et muchas gentes que estaban y ayuntados facían muy grant duelo por él...» Turín quiere evitar que el infante vea este espectáculo, pero al no conseguirlo, Johas «llegó al logar do facían el duelo, et vió el cuerpo del home finado, que estaba en la calle, et cuando le vió yacer et vió que había facciones et figura de home, et entendió que se non movía nin facía ninguna cosa de lo que facen los homes buenos, maravillóse ende mucho. Cuando fué tornado a su posada, llamó a Turín et preguntol' que qué maravilla fuera aquella que viera aquel día; ca viera... un cuerpo que había facciones et figura de home, et que era de carne, et había todas las cosas así como home, et estaba que non fablaba, nin se movía, nin facía ninguna cosa que home pudiese facer. Otrosí que viera que todos los que estaban en derredor dél lloraban et facían muy grandes señales que habían grant pesar. Otrosí que en veyéndolo él que todo el talante se le mudara et hobiera ende como manera de spanto» [1]).

Nos encontramos con una página memorable de la literatura española. Es el momento en que la literatura francesa ha creado el motivo del «encuentro de los tres vivos con los tres muertos» y en que Orcagna, en el cementerio de Pisa, traza las pinturas murales en que los caballeros, en el estruendo de una cacería, hallan tres ataúdes abiertos cuyo aspecto les llena de horror. Parece como que todo un sentido cósmico de la naturaleza se revela ante el misterio de la muerte y se horroriza de los cadáveres. En esa pintura, los caballos y los perros participan de la «manera de espanto» de los hombres. Es el instante aludido, al referirnos al Arcipreste, en que desvalorizándose el ascetismo de la primera Edad Media, la alegría del vivir chocaba violentamente con la resignación y renuncia cristiana ante la muerte. En don Juan Manuel, como en Orcagna, la expresión del contraste está

[1]) «Resulta indudable — afirma Giménez Soler — que don Juan había leído un *Barlaam*, el latino o una versión árabe, y que al escribir su *Libro de los Estados* la tenía en la memoria.»

llena de melancolía. Así se unía la tristeza de Oriente de la leyenda de Boditsava con la rebelde y trágica pesadilla medieval que crearía las «danzas de la Muerte».

La primera parte del *Libro de los Estados*, después de este amargo comienzo, penetra en la parte didáctica, con la aparición de Julio, que revela a Morován y a su hijo los misterios de la religión cristiana — la redención, la verdad de su ley —, y la falsedad de otras religiones, manifestando que vino de Arabia «un falso home que había nombre Mahomat» que hizo creer a «gentes nescias que era propheta enviado de Dios», y no dejando de posponer a los judíos: «la penitencia se face mejor en la ley de los cristianos; ca los judíos non se confiesan ninguno ni toman penitencia de ninguna». Ante el problema de las tres religiones, los autores de la Edad Media resolvían por la suya. Así los árabes; así el judío Jehuda Haleví en el *Cuzarí*, así los cristianos Llull y Juan Manuel. Pero estaba cerca la ironía encubierta de Boccaccio que en el cuento de los tres anillos dejaría el problema envuelto en una escéptica y comprensiva sonrisa.

Don Juan Manuel expresa los motivos didácticos con una amenidad desconocida en Castilla antes de él; así, esmalta las enseñanzas con recuerdos autobiográficos, llegando a bellezas de movilidad, elegancia y concisión de lenguaje, como en el capítulo LXVII recordando los deportes y las costumbres de la educación de los príncipes. Se ocupa de los «estados» de los legos (príncipes, oradores, labradores, etc).

Escrita en otras ocasiones, sin el entusiasmo vital de la parte primera, la segunda del *Libro de los Estados* es un tratado religioso más monótono y frío. Se ocupa del pleito de las religiones más sistemáticamente que en las alusiones de la parte primera, de la vida y muerte de Cristo, del Papa y su potestad, los cardenales, arzobispos, los deanes de las catedrales, la regla de los dominicos o frailes predicadores, los arcedianos, maestrescuelas y otros, y los capellanes simples. Al final de la obra se hallan unas adiciones, que Gayangos publicó a continuación titulándolas «libro de los frailes predicadores», que es continuación manifiesta de la parte anterior, ya que intervienen el infante y Julio [1]).

[1]) Véanse los textos del *Libro del caballeroe et escudero* y el *Libro de los Estados* en «Autores Españoles», vol. LI.

Giménez Soler dice del *Libro de los Estados* que «por lo mismo que es tan vario de asuntos y pasa de un capítulo místico a otro de arte militar o a la

El «Conde Lucanor»; valor literario

La culminación de la obra literaria del infante está representada por el *Libro de los enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, terminado en 1335, trece años antes del comienzo de la creación del mundo novelesco del *Decameronc* de Boccaccio (1348, peste de Florencia). Trata el autor de realizar una enseñanza dirigida a las «gentes que non fuesen muy letrados nin muy sabidores». Quiere hacer agradable la lección moral mediante la amenidad de los «enxemplos» intercalados. «Esto fiz según la manera que hacen los físicos, que cuando quieren facer alguna melicina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melecina que quieren melecinar el fígado, azúcar o miel o alguna cosa dulce; et por el pagamiento que el fígado ha de la cosa dulce, en tirándose para sí, lleva con ella la melecina quel ha de aprovechar... Et a esta semejanza... será fecho este libro, et los que lo leyeren si por su voluntad tomaren placer de las cosas provechosas que y fallaren, serles ha bien, et aun los que también non entendieren, non podrán escusar que en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallaran, que non hayan a leer las cosas aprovechosas que son y mezcladas, et aunque ellos non lo deseen aprovecharse han de ellas». Realiza esto mediante una «fabliella» o acción novelesca sumamente sencilla; un joven gran señor, Lucanor, el conde, habla con su ayo o consejero, Patronio, haciéndole preguntas sobre casos particulares de su gobierno. Patronio responde valiéndose en cada caso de un ejemplo o cuento de desarrollo más o menos novelesco [1]).

exposición del Génesis o del Evangelio, ofrece la mejor muestra de la ductilidad alcanzada ya por el castellano para expresar el pensamiento humano; el talento de don Juan adaptaba maravillosamente la forma al fondo de los asuntos».

[1]) Del *Lucanor* se conservan cinco códices: uno en la Academia de la Historia, tres en la Biblioteca Nacional de Madrid — de ellos, el más completo y utilizado preferentemente, perteneció a Gayangos — y uno que fué de los condes de Puñonrostro. Fué el libro conocido en los siglos de oro, editándolo Argote de Molina en 1575, Sevilla. Ediciones modernas «Autores Españoles», vol. LI (por Gayangos); *El libro de los enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Text und Anmerkungen aus dem Nachlasse von Hermann Knust, Herausgegeben von Adolf Birch-Hirshfeld, Leipzig, Seele, 1900 (doña María Goyri hizo algunas atinadas observaciones a este texto en «Romania», 1900, pág. 600); «*El Libro de Patronio o el Conde Lucanor*». *Reproducido conforme*

El arte de novelar de don Juan Manuel procede de los relatos de apólogos orientales de los que conoció colecciones en la lengua original, pues sabía el árabe, o mediante versiones latinas como la *Disciplina clericalis* o romances (el *Calila)*. Pero se nota un gran avance literario. En romance castellano sólo poseíamos, o los apólogos orientales de tipo *Calila e Dimna*, a base en gran parte de temas simbólicos entre animales, o los ejemplos religiosos del libro de los *Castigos e documentos*. Don Juan Manuel utiliza estas formas incipientes de arte, encontrándose en el *Lucanor* apólogos procedentes de fábulas esópicas en que intervienen animales, o algún recuerdo de «milagros» o tradiciones de sermonario; pero *crea el cuento moderno secularizándolo y humanizándolo*, esto es, formando una tradición políticosocial de tema no eclesiástico y sustituyendo los animales de Esopo y el *Calila* por personajes hombres. Llega a verdadero artificio de narrador combinando sobriamente cuantos elementos pueden hacer interesante y tramada una acción sencilla, acertando en pequeñas obras maestras que se adelantan a la novelística moderna, en los ejemplos de «Don Yllán de Toledo» o del traje invisible. Es curioso que haya como un intento deliberado de evitar todos los asuntos de amor; podrá haber temas matrimoniales, pero destacando la parte cómica de los caracteres o la enseñanza de la educación de la voluntad; se podrá hablar de «malas mujeres», pero para contar el caso de un filósofo que entró en la casa de ellas fuera de todo propósito de pecado; esto es: se excluye siempre la libido, caso curioso por tratarse del momento en que las grandes sensibilidades volcaban el amor en el arte — Arcipreste, Boccaccio, Chaucer —. Si tenemos en cuenta la situación especial de hijo único y el recuerdo maternal a que nos referimos anteriormente, podemos ofrecer materia a un freudiano que quiera aplicar aquí el «complejo de Edipo». Para esto es muy significativo el enxemplo del «mercadero cuando falló su mujer e su fijo durmiendo en uno», donde hay expresiones tan típicas como ésta: «Et la madre porque non había otro fijo et tenía que su marido non era vivo, conhortábase con aquel fijo, et por el grand amor que había a su padre

al texto del códice del Conde de Puñonrostro, Vigo, 1902; *El Conde Lucanor*, prólogo y notas de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, ediciones Calleja, Madrid, 1920; *«El Conde Lucanor», edición, observaciones preliminares y ensayo bibliográfico*, por E. JULIÁ, Madrid, 1933.

llamábale marido». No queremos aquí afirmar nada, pues se trata de un terreno resbaladizo y en que se puede perder el psicólogo en deducciones apriorísticas. Limitémonos a insinuar un posible camino de interpretar la aversión a los temas de amor, distinta de la del siglo XIX, sustentada por Menéndez y Pelayo, que lo atribuía a alteza moral y dignidad de carácter. Otro aspecto es más patente: lo que hay de observaciones personales en la política hábil del magnate. Es curioso cómo se insiste mucho en la cautela, el disimulo, la desconfianza en los compañeros de poder, las astucias para vencer al enemigo, la inteligente desconfianza de los privados, siendo de notar que, significadamente, se abre el libro con el caso del favorito del rey que se libra de una muerte cierta precisamente en el momento en que su exceso de lealtad es una artimaña de su «cativo», que era gran filósofo y le aconseja una comedia para sincerarse con su monarca.

Los temas de cuentos de «Lucanor» y su desarrollo

Dentro de la limitación que supone la supresión de los temas directos de amor, la serie de asuntos del *Libro de Patronio* es ciertamente variada. Proceden algunos directamente de las tradiciones esópicas del Medievo, desarrollándose en forma semejante de los procedimientos de apólogos entre animales del *Calila e Dimna*. Corresponden a este grupo el enxemplo del raposo y el cuervo que tenía un trozo de queso en el pico, enseñanza contra la vanidad humana aprovechada para la satisfacción egoísta del adulador, que une a Fedro, La Fontaine, Samaniego, etc.; de la golondrina y la siembra del lino, del que se harán las redes contra las aves (Esopo, La Fontaine); de la habilidad de un raposo para atrapar a un gallo; de la lucha y habilidades de cuervos y buhos, de cómo consiguieron los animales deshacer la amistad y dominio, a medias, del león y el toro; de la ciencia de las hormigas; del raposo que se hizo el muerto (coincidente con el Arcipreste de Hita y fuente del remozamiento del tema en «Azorín» — que también ha modernizado el del raposo y el cuervo —); el del hombre y las golondrinas y el pardal. Alguna enseñanza humana, tomada de los ejemplos de los animales, procede de observación

directa, como «lo que contesció a un falcón sacre del infante don Manuel (padre del escritor), con una águila y una garza» [1]). Es muy interesante un cuento de animales, cuyas fuentes no se conocen, y que pudo ser inventado por el autor o modificado de algún relato real [2]): Dos caballeros amigos tienen sus respectivos caballos que se odian en tal forma que no pueden parar en el mismo establo. Pero esta antipatía se trueca en amistad cuando son arrojados a un corral con un león. Su furia se vuelve contra éste, del que se libertan haciéndose amigos. Parece este enxemplo siempre de actualidad; es la eterna unión de las «oposiciones» contra un enemigo común. Otros temas sencillos, de oriundez oriental, pero con personajes humanos, son los del «homme que por pobreza e mengua de otra vianda comía atramuces» (origen, según se cree, del «Cuentan de un sabio que un día» del acto primero de *La vida es sueño*, de Calderón), y el de doña Truhana, origen de la fábula de la Lechera (origen: el cuento del religioso, del *Calila*, que citamos; derivaciones en *Mofina Mendes* de Gil Vicente, La Fontaine, Samaniego, etc.). Temas abstractos, muy bellamente desarrollados, de procedencia sánscrita; como el «del Árbol de la Mentira y el del Bien y el Mal», y el del hijo del Mal, salvado al fin por la intervención del Bien. Temas de ejemplos ascéticos, como el de Santo Domingo y el corazón del logrero (realización de la expresión del Evangelio «Ubi est thesaurus tuus ibi est cor tuum»), que coincide en lo esencial con el *Libro de los Milagros* de San Gregorio de Tours y los *Castigos e documentos* o el del diálogo entre el genovés y su alma, que se halla en una *Summa predicatorum* [3]). Puede citarse en este grupo, por la enseñanza «providencialista» que encierra un ejemplo procedente, sin duda, de la tradición española: «Pero Meléndez de Valdés», que se le quebró la pierna, y, con esto, al parecer fatal, evitó que le dieran muerte unos enemigos; y por la moraleja contra el amor excesivo a los bienes mundanos, el del «homne que iba cargado de piedras preciosas et se afogó en el río», así como la predicación contra la soberbia hasta en la apariencia de muerte edificante

[1]) El del hombre que cogía perdices en su red, coincide con el *Libro de los Gatos*.

[2]) Knust lo relaciona con un hecho del reinado de Alfonso X.

[3]) De una frase del Evangelio de San Lucas procede el enxemplo «De lo que contesció a un ciego que adiestraba a otro», tema pintado por Brueghel el Viejo, de manera entre caricatural y trágica (Museo del Louvre).

en las «razones por que perdió el alma un Siniscal de Carcasona». Es notable la ironía, muy del autor, en un tema eclesiástico, que pudo llegar a él tradicionalmente: la disputa entre los canónigos de la catedral de París y los frailes menores sobre quiénes debían tocar primero a maitines, que crea una disputa bizantina que resuelve un cardenal, más humano e inteligente, quien rompe el proceso y resuelve: «que el que ante despertare, ante tanga». Un cuento, que puede relacionarse con los orígenes orientales del tema que pasó al *Condenado por desconfiado* y que contrapone la acción a la contemplación, con más simpatía hacia aquélla, es el del ermitaño a quien se reveló que tendría el mismo lugar en el cielo que el rey «Richalte de Inglaterra» que peleó en las Cruzadas. Otro, aunque de tema religioso, es de los de más hábil y humana realización de todo el libro: el del hombre que se hizo amigo y vasallo del Diablo, coincidente con un apólogo del Arcipreste de Hita. También tiene intervención diabólica, aunque sólo al principio, el de la «falsa beguina», concisa narración dramática que presenta los efectos desastrosos de la hipocresía, con el tipo odioso y fatal de la protagonista.

Una serie de cuentos se refieren a historias y leyendas españolas, ya cristianas, ya árabes. Con las primeras enlaza el citado de Pero Meléndez. Pertenece al grupo el suceso del reinado de Fernando III, citado en su crónica, de Lorenzo Suárez en la cerca de Sevilla, las anécdotas sobre Fernán-González (enxemplos XVI y XXXVII), procedente la primera de la *Crónica general*, coincidente la segunda con un episodio de la *Crónica del noble caballero el conde Fernán-González;* el enxemplo sobre don Pero Núñez el Leal, y otros caballeros, recogidos en la Edad de Oro por el genealogista de los Lara, Salazar y Castro. De temas moriscos, es delicadísima la anécdota del rey-poeta Motamid (Abenabet, en el infante) con su esposa Ramaiquía, y no muy justa la atribuída a Alhaquem II, aunque dentro del ambiente cordobés.

Dos enxemplos, de los más novelescos e interesantes, se refieren a Saladino, uno sobre el conde de Provencia y cómo fué librado de la prisión (coincidente con comedias de Lope y Calderón), y otro, el mejor, sobre «Saladín» y «una dueña mujer de un vasallo», que gallardamente demuestra el triunfo de la vergüenza y la lealtad sobre las pasiones, y es digno de compararse con los mejores cuentos de la última parte del *Decamerone*. Además, inte-

resa por ser el único cuento del infante de tema de amor, si bien el propósito es declaradamente de sobreponer el plano intelectual al afectivo [1]).

Una serie de narraciones se refieren a enseñanza de reyes mostrando la cautela de que deben investirse, o los peligros y engaños a que están expuestos. Así, el primero versa sobre el vasallo fiel a punto de ser castigado por el rey guiado por las calumnias de los envidiosos; otro, sobre un rey mozo, pródigo y destemplado, llevado a la senda del bien por su ayo filósofo; la prueba a que somete a sus tres hijos un rey discreto, resulta a favor del más razonado y organizador de los posibles herederos; y el castigo del rey soberbio mediante su sustitución por un ángel que toma su forma, asunto tratado con gran amenidad, emoción y entusiasmo [2]). Dos, presentan casos irónicos de burla a reyes por personajes de la picaresca. En el XX, por el falso alquimista; el XXXII, por «los burladores quel fizieron el paño». Este enxemplo es tal vez el mejor realizado del *Lucanor* en fina ironía, interés, gracia y maliciosa censura de la condición del hombre insincera y vana. Rasgos como el de «más de tanto le avino bien que era verano», al describirnos al rey desnudo con la «apariencia» de vestido prodigioso, no está superado en Boccaccio ni en Chaucer. Con él pueden emparentar obras de Cervantes, Quiñones de Benavente y Andersen.

Unos enxemplos se refieren al carácter de la mujer en relación con el marido. El XXVII ofrece el paralelismo de dos casos opues-

[1]) La pregunta que hace la dama a Saladino como condición para conseguir su amor, sobre «cuál era la mejor cosa que homne podía haber en sí et que era madre et cabeza de todas las bondades», cuya respuesta acertada, al fin, es la *vergüenza*, coincide con los sentimientos del novelista revelados en otras obras. Vale la pena esta otra cita: «La vergüenza... cumple mucho al caballero más que otra cosa ninguna, et tanto le cumple, que yo diría que valdrá más al caballero haber en sí vergüenza et non haber otra ninguna manera buena, que haber todas las buenas maneras et non haber vergüenza... Así la vergüenza le fará guardar todo lo que debe a Dios et al mundo... Le fará que sufra ante la muerte que facer cosa vergoñosa... Et así podedes saber que la vergüenza es la cosa porque home deja de facer todas las cosas que non debe facer, et le face facer todo lo que debe. Et por ende la madre et la cabeza de todas las bondades es la vergüenza.» *(Libro del caballero et del escudero*, cap. XIX.)

[2]) No es unánime la atribución de este enxemplo LI al Infante; Menéndez y Pelayo la niega, pero para nosotros no hay motivos de estilo capaces de asegurar esto. De todas maneras se trata de una de las narraciones más interesantes de nuestro siglo XIV. Se halla su origen en *Gesta romanorum*, y tiene relación con la comedia del siglo XVII, *Del cielo viene el buen rey*, de Rodrigo de Herrera.

tos — que realmente constituyen dos novelitas ensambladas en un solo capítulo —, que revelan de una parte el castigo de la mujer histérica, indomable, que era «la más revesada cosa del mundo», hallado precisamente en las mismas condiciones de su carácter; de otra — doña Vascuñana — dócil, obediente y crédula a cuanto decía el marido. La doble narración es de las más originales y bien desarrolladas del libro. Los motivos de la segunda parte pasaron, por varios caminos, unidos al tema del ejemplo XXXV a la comedia *The Taming of the Shrew* de Shakespeare. Este otro tema es uno de los más famosos del *Lucanor*. «De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte e muy brava.» Este relato es una verdadera obra maestra en la manera de intensificar el interés y en los rasgos psicológicos y detalles de intensa vis cómica — como el final, cuando el suegro quiere remedar la doma realizada por el mancebo.

Los ejemplos XXXVI y XLVI enseñan la moraleja — mediante ingeniosos y bien descritos casos — de que no debe fiarse de las apariencias; así como el II — de los más ingeniosos y de más duradera influencia — preconiza cómo no debe hacerse demasiado caso de las opiniones, ya que no se puede actuar a gusto de todos los públicos. Quedan algunos difícilmente encasillables — el de la crueldad humana (número VIII: «De lo que contesció a un homne que habían de alimpiar el fígado», digno de ser comentado por Schopenhauer), el de la superposición del interés a todos los otros motivos, como a la gazmoña medrosidad (número XLVII: «Un moro con una su hermana que daba a entender que era muy medrosa»); el del triunfo de la previsión (número XLIX: «Al que echaron en la isla desnudo cuando tomaron el señorío que tenía»).

Aparte se hallan los que revelan la condición de los amigos en las pruebas — ya en la adversidad de uno, ya en la prosperidad y elevación de fortuna del otro —: números XI y XLVIII. Éste lleva la abnegación del buen amigo a un grado absurdo y cruel, aunque expresándose muy bien el interés y la pequeña intriga de la narración. Muy superior es, con todo, el ejemplo XI del libro: «De lo que contesció a un deán de Sanctiago con D. Yllán, el grand maestro de Toledo», quizá el relato más perfecto de todo el libro. El tema de esta «prueba del amigo» figuraba en un libro árabe *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches*, pero el autor lo localiza en Toledo, utilizando la leyenda de la cueva

mágica de esta ciudad y ofrece un cuadro perfecto de la vida de la época. La habilidad de todo el cuento, su fina ironía y su enseñanza ejemplar se realizan perfectamente, dejando un modelo que se continuó en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, pudo influir en parte de la trama de *La piedra filosofal* de Bances Candamo y pasó a la literatura francesa *(Le Doyen de Badajoz* del abate Blanchel, una poesía de Andrieux, etc.), Azorín, en España, ha reivindicado el tema [1]).

[1]) Consúltese: A. Giménez Soler, *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*, Zaragoza, 1932; sobre aspectos parciales, por ejemplo: A. H. Krappe, *Le Faucon de l'Infant dans «El Conde Lucanor»* («Bulletin Hispanique», 1933); G. Cirot, *L'Hirondelle et les petits oiseaux dans «El Conde Lucanor»* («Bulletin Hispanique», 1913); el libro de Castro Calvo, etc.

Agradezco mucho al poeta actual Germán Bleiberg, que haya destacado mi interpretación del concepto de «fabliella» en don Juan Manuel, en su valiosa cooperación en el excelente *Diccionario de Literatura española*, publicado por la *Revista de Occidente*, 1949.

CAPÍTULO VIII

El Canciller Ayala y el fin del siglo XIV

Las últimas formas del didactismo. — El *Cantar de Rodrigo* y su influjo. — Pero López de Ayala; el hombre, el político, el escritor. — El rey don Pedro historiado por Ayala. — Valor de las crónicas del Canciller. — El *Rimado de Palacio*, sátira moral; su significación en la «cuaderna vía». — El canciller Ayala y los poetas antiguos del *Cancionero de Baena*.

Las últimas formas del didactismo

Las colecciones de cuentos continuaron hasta principios del siglo XV. De todas formas, son unas meras supervivencias de la literatura del siglo XIV. Por esto las reunimos en este capítulo con otras obras que revelan plenamente una transición: El *Cantar de Rodrigo*, tránsito de las gestas del XII y XIII a los romances del XV, y la prosa y poesía del canciller Ayala, enlace también entre la primera y la última Edad Media.

Las colecciones de cuentos revelan a las claras un fin exclusivamente moral, ya empleándose para ejemplos en la predicación, ya envolviendo a la vez sátiras de los estados sociales. El *Libro de los cuentos*, llamado también *de los Gatos* seguramente por una mala lección del manuscrito [1]), ofrece fábulas de tipo esópico junto a asuntos de índole humana. Algunas narraciones coinciden con don Juan Manuel (como el «Exemplo del cazador con las perdices») o el Arcipreste «Enxemplos de los mures», del «lobo

[1]) Su fuente inmediata — aparte las remotas de Esopo, Fedro y coincidencias con la *Disciplina clericalis*, autores citados en el texto, etc. — está constituída por las *Fabulae o narrationes* de Odo de Cheriton, monje inglés del siglo XIII. — Texto: Edición Gayangos en «Autores Españoles», LI; edición Northup, Chicago, 1908. — Consúltese: L. G. Zelson, *The title «Libro de los Gatos»* («Romanic Review», 1930); Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I

con los monjes», etc. Respecto al autor del *Patronio* no suponen progreso alguno, sino al contrario; no han llegado a la fina secularización mundana que los pudiera acercar al cuento moderno. Insisten bastante en los defectos de los malos religiosos, censurándolos acremente. En el enxemplo del conde ladrón, éste, salteador de caminantes, al ver que sus víctimas huyen ante su presencia, se disfraza, así como su cuadrilla, de religioso de la orden del Císter, pudiendo de este modo desvalijar a unos desprevenidos mercaderes. «Aquesto mismo — comenta el autor — facen algunos monjes e religiosos que vienen a los ricos e se facen ante ellos muy santos, e sí pueden llevan de ellos cuanto han.» El narrador no deja de tener habilidad, aunque en general, los cuentos son escuetos, desnudos. El de Galter, con moralidad sobre la vanidad de la vida y horror al pecado (enxemplo XXIII de la edición Gayangos), es uno de los cuentos más interesantes. En una tendencia semejante está Clemente Sánchez de Vercial [1]), que revela la supervivencia del mundo de ideas de don Juan Manuel, en un orden puramente eclesiástico, en los albores del siglo XV. Así, dedicó dos obras para uso de sacerdotes, especie de catecismos, que obtuvieron gran éxito aun en centurias posteriores, y, sobre todo, escribió el *Libro de Exemplos o Suma de Exemplos por ABC*, dirigido a los predicadores. Recopila temas de la *Disciplina clericalis*, del venerable Beda, de la Biblia, de San Agustín, y (caso curioso que continúa la tradición del *Libro de los Estados)*, del *Libro de Barlaam y Josaphat*. Lleva al frente de cada ejemplo una sentencia en latín y un dístico castellano, según la fórmula del *Lucanor;* está agrupado por orden de alfabeto para facilitar el manejo a los predicadores. Aunque Vercial se limita a comentar o traducir, no está exento de ingenio y amenidad en la narración, como en la de los «dos burgueses e el rústico que iban a Meca en romería», aun hoy viva en la tradición popular [2]).

[1]) Fué arcediano de Valderas, en León — donde estuvo de 1406 a 1434, fecha probable de su muerte. — Texto: Edición Gayangos, «Aut. Esp.», LI; Morel-Fatio («Romania», 1873). Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *ob. cit.*, y E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Clemente Sánchez de Vercial* («Revista de Filología Española», 1920, pág. 358).

[2]) Del *Libro de Exemplos* hay códices en Madrid y París. El de la Biblioteca Nacional Española contiene 395 cuentos. El de París añade 72 más, acabando todos con sentencia latina y su versión en un pareado castellano. Los dos catecismos de Vercial son el *Sacramental* — terminado en marzo de 1423 —,

El «Cantar de Rodrigo» y su influjo

La segunda mitad del siglo XIV parece haber sido la época de la redacción de la gesta o *Cantar de Rodrigo*, conocida, además, por los nombres de *Crónica rimada* o *Las mocedades de Rodrigo* [1]), en la forma en que actualmente se encuentra. Revela el último estado de descomposición de las gestas en la época en que iban a ser sustituídas por los poemas cortos: por los romances, El «cantar» de las mocedades en el que la parte correspondiente al Cid no comienza hasta el verso 280, no presenta un personaje histórico, sino completamente transformado y falsificado. Desde luego, se ha seguido el caso normal con todas las grandes figuras históricas. Primero, los hechos de la mayor edad, que son los que inmortalizan al héroe, se cantan o narran más o menos desfigurados o idealizados por la tradición popular. Pero no basta con esto. El origen del héroe ha de ser ilustre y su grandeza ha de notarse en los hechos de su infancia o de su adolescencia. El autor de este poema de decadencia exalta la ascendencia del Cid. Hay temas nuevos. El conde Gomes de Gormás roba unos ganados al padre del Campeador. El Cid venga el desacato, dando muerte en buena lid al conde, y tiene que aceptar, como compensación, el matrimonio con Ximena. Pero no es esto sólo,

dirigido a los sacerdotes «que han cura de almas» y dividido en tres partes: 1) artículos de la fe, credo, paternóster y avemaría, virtudes y obras de misericordia; 2) sacramentos en general, y especialmente los tres primeros; 3) los cuatro últimos sacramentos — y *Breve recopilación de las cosas necesarias a los sacerdotes* (Sevilla, 1477-78). La fama de estas obras fué considerable. Hay una traducción portuguesa del *Sacramental* fechada en 1539. Consúltese el artículo citado de Díaz-Jiménez Molleda.

[1]) El *Cantar de Rodrigo* fué descubierto y publicado por F. Michel en 1846 y reimpreso por Durán como apéndice al volumen II de su *Romancero* («Autores Españoles», XVI, págs. 651 y sigs.). El códice en que se encontró se halla en la Bibliothèque Nationale de París. Véase el texto del propio códice en «*Crónica rimada*, Reproduced from the Manuscript in the Bibliothèque Nationale, by Archer M. Huntington», Nueva York, 1904.

El tema de las mocedades de Rodrigo aparece ya en la *Crónica general* de 1344, pero al parecer según una versión más antigua que la conocida. El texto en que ésta se halla se titula *Crónica rimada de las cosas de España desde la muerte del rey don Pelayo, hasta don Fernando el Magno, y más particularmente de las aventuras del Cid.*

Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos*, I; Menéndez Pidal, *L'épopée castillane*, I. Destáquese sobre la figura del héroe — en lo histórico — la notable interpretación del Cid mozárabe, por Camón Aznar.

que no deja de acomodarse a la índole bárbara de la época. El Cid acoge a un gafo (San Lázaro) que le promete el triunfo en las batallas campales siempre que note una «calentura», indicio de tal virtud milagrosa; y, más adelante, llega a París, habla con inusitada altanería al rey de Francia y al papa y desafía a los doce pares. Todas estas bravatas son completamente opuestas al carácter profundamente real del poema de *Mio Cid*. Quedan algunos pocos rasgos de auténtica poesía épica popular: «¡Ay, Dios, qué grande alegría fasía el rey castellano...!» o «espoloneó el cavallo, e ferían los pies en la tierra, iva temblando...»; o las quejas de Ximena al Rey: «Rey, dueña só lazrada, e áveme piedat; — orfanilla finqué pequeña, de la condessa mi madre...»; pero en la mayoría de los casos la falsedad de sentimientos y de caracteres indica que no se trata de un poema popular, sino vulgar. Su interés es principalmente histórico, representando la transición de las gestas a los romances [1]).

Sin embargo, el influjo del *Cantar de Rodrigo* superó su verdadero valor literario. El tema de las mocedades había de ahogar, desde el siglo XV, la verdadera poesía humana de la gesta del XII. En los romances del cuatrocientos se hallan variantes del tema del amor del Cid a Ximena y la afrenta del conde Lozano, y la Edad de Oro llevó a la escena española este asunto en Guillén de Castro y a la tragedia francesa en *Le Cid* de Corneille.

PERO LÓPEZ DE AYALA; EL HOMBRE, EL POLÍTICO, EL ESCRITOR

Cerrado el siglo XIV y abriendo el XV, la figura de alta representación histórica del canciller AYALA nos ofrece el primer humanista castellano, un poeta típico del agotamiento de una escuela y posibilidades de otra, y el creador de la «crónica» viva y par-

[1]) ¿Pudo haber en el poema algún influjo del «mester de clerecía»? El caso sería curioso. Desde luego los versos 656-59 parecen un calco, aun en las rimas de la típica cuaderna vía:

> Paradas fueron las ases, e el torneo mesclado
> Allí llamó Rodrigo a Santiago, fijo del Sebedeo.
> Non fué tan bueno de armas Judas el Macabeo,
> nin Archil Nicanor nin el rey Tholomeo.

Especialmente se puede suponer alterado el primer verso, que acaso dijera «...e mesclado el torneo».

ticular. Su vida (1332-1407) se desarrolló durante los reinados que él mismo había de historiar, llenos de turbulencias y contrastes. El rey don Pedro comenzó a reinar en 1350, cuando Pero López tenía sólo dieciocho años. Ya estaba éste en condiciones de ejercitarse en las armas. Con su padre Fernán Pérez de Ayala estuvo del lado del «monarca justiciero», hasta que, volviéndose la fortuna al lado de Enrique de Trastamara, decidió cambiar de bando. Una frase, citada seguramente por Menéndez y Pelayo de memoria y repetida por casi todos los autores que se han ocupado de Ayala, parecía revelar el más cruel cinismo. Sin embargo, el sentido es bien distinto. Se halla al pie de la deserción de otras personas, y de ningún modo es una confesión personal. Más bien asoma un dejo de amargura en esa afirmación: «E de tal guisa iban ya los fechos, que todos los más que de él se partían, avían su acuerdo de non volver más a él» [1]). Después del reinado de Enrique II, asistió al hecho de armas, por él detenidamente narrado, de la batalla de Aljubarrota, en que los portugueses derrotaron a nuestro don Juan I (1385). Aquel día «de ira y de saña espantable» para los castellanos, que tanto envaneció a los portugueses, que aun hoy llaman «a Batalha» por antonomasia al lance de Aljubarrota, trajo un triste destino a López de Ayala: la prisión de Oviedes; la jaula de hierro. Entre los barrotes del cautiverio se incubaban los amargos reproches del *Rimado de Palacio*. Ya en libertad, su sentido político se opuso al reparto de reinos que intentó Juan I (con el propósito de lograr el título de rey de Portugal), razonando Ayala un discurso persuasivo y conciso que nos transmitió en su crónica. Se auguraban para el historiador tiempos mejores. Ayala, al que Juan I terminó por agradecer su intervención en las cortes de Guadalajara, tuvo parte en el Consejo de Regencia de la menor edad de Enrique III, y en la mayoridad de éste alcanzó el título de canciller mayor de Castilla. Después aun llegó unas semanas a sobrevivir al Rey Doliente [2]).

[1]) *Crónica del rey don Pedro*, año décimoséptimo, 1366, edición «Autores Españoles», pág. 540.

[2]) Consúltese: M. Díaz de Arcaya, *Don Pero López de Ayala, su estirpe, su casa, vida y obras*. Vitoria, 1900; Rafael Florames, *Vida literaria de Pero López de Ayala*, «Documentos inéditos para la historia de España», t. XIX y XX); Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, págs. 353 y sigs.; El Marqués de Lozoya, *El cronista don Pero López de Ayala y la Historiografía portuguesa* («Boletín de la Real Academia de la Historia», 1933: sobre su cautiverio en Portugal y relación de su obra con los cronistas portugueses).

Por lo que se refiere al canciller como tipo de raza, Menéndez y Pelayo, teniendo en cuenta su nacimiento en Vitoria, «ciudad ya medio castellana», y la oriundez de sus padres (Fernán Pérez de Ayala, vasco; Elvira de Ceballos, montañesa), dice de él que fué perseverante y tenaz como el éuskaro; astuto, cauteloso y sutil «como el cántabro». Su posición política fué hábil en su juventud; clara, patente, leal a toda prueba, en su madurez. Pero también los vascos han sido sutiles, y no fué casual el nacimiento en sus tierras de Íñigo de Loyola. No sólo el cambio de postura en la política del tiempo de don Pedro; toda la crónica de este monarca contiene la casuística subconsciente del callar lo que conviene a su propósito, y subrayar todos los actos crueles del monarca, que revela un espíritu sinuoso. Pero conforme avanza en la vida política, la nobleza se impone, y nada puede objetarse a su actitud en tiempo de Juan I, especialmente inspirada en el más alto interés patriótico. Ayala era, además de importante hombre de acción, un gran aficionado a la cultura, un verdadero humanista de primer Renacimiento, un conocedor de los modelos clásicos latinos, ya directamente, ya por medio de versiones románicas. Tradujo la primera, segunda y tercera de las *Décadas* de Tito Livio, utilizando la versión francesa de Pierre de Bercheur; tradujo o hizo traducir *De Consolatione* de Boecio, las *Morales* de San Gregorio el Magno, *De summo bono* de San Isidoro, la *Crónica troyana* de Guido de Columna, e (interesante jalón en nuestra tradicional falange de moralistas inspirados en casos ejemplares de la historia) parte del *De casibus virorum illustrium*, de Boccaccio, con el significativo título de la *Caída de príncipes*, empresa continuada por Alonso de Cartagena. La versión de la *Crónica troyana* revelaba su juvenil afición a los temas caballerescos, ya que su guerra de Ilión era una pintoresca medievalización de Homero. Ayala, en el *Rimado de Palacio*, en uno de los momentos en que claramente habla de sí propio, nos manifiesta su afición a los libros de caballerías, el *Amadís* y el *Lanzarote*, leídos y releídos en su juventud. Se ha llamado a Ayala «el primer tipo de hombre moderno» en la literatura castellana. En efecto, su hábil posición ante la moral y la historia, su concepción del mundo, su atracción por los temas clásicos y éticos revelan la síntesis paradójica del hombre del Renacimiento, desde Boccaccio hasta Maquiavelo.

No faltó en su perfil de magnate de la Castilla del siglo XIV

la afición al arte venatoria, simulacro de la guerra, que había atraído al infante don Juan Manuel. El *Libro de cetrería o de las aves de caza* descubre esta obligada faceta [1]).

El rey don Pedro historiado por Ayala

Después de las historias generales de Alfonso X, nos encontramos con la crónica de tipo particular como la de *Don Alfonso el Onceno*, árida y falta de intención psicológica. Las obras de Ayala habían, pues, de representar la incorporación definitiva al mundo literario de la historia de un reinado particular. Buen prosista, conciso, inteligente en la selección de los hechos de armas y diplomáticos, el Canciller trazaba una figura viva, que, más que definida, aparece adivinada entre el ruido de las peleas y las voces de los concejos. Conforme avanza en el estilo histórico, éste gana en selección de medios y fuerza expresiva, aunque no se trate de un personaje tan interesantemente patológico como el del primer reinado. Ayala escribió las crónicas completas de Pedro I, Enrique II, Juan I y gran parte de la de Enrique III. La primera, por el asunto mismo, se ha llevado la delantera en la fama y las discusiones. Indudablemente, don Pedro, tal como surge de la serie de luchas intestinas, venganzas y abandonos, de la crónica de Ayala, es una figura negra, fría, dura. El *cruel* y no *el justiciero*, camina por Burgos, Toledo o Sevilla sembrando muertes y desolación. Se ha planteado el problema de la parcialidad del historiador. Éste, enemistado al fin con don Pedro, ¿merece entero crédito en su crónica? Sin duda no podemos pensar en que se hayan deformado los hechos; si alguna de las venganzas fuese un invento, los partidarios de don Pedro hubiesen tratado de desmentirle. Por otra parte, la veracidad de lo narrado se ve apoyada, como ya advirtió Zurita en el siglo XVI, por la anotación de hechos que no favorecen nada a su señor Enrique II y que parecen probar la objetividad del escritor. Pero lo que sí cabe admitir es una posición hábilmente negativa, en que el cronista no tiene inconveniente en recargar los fondos oscuros de su reinado y en suprimir cuanto pudiera ser una atenuación o justificación de la conducta deses-

[1]) Editado por J. Gutiérrez de la Vega en la «Biblioteca Venatoria», Madrid, 1879, t. III.

perada del monarca. Ya aludimos a la sinuosidad de espíritu del Canciller que puede explicar esta ocultación de detalles y circunstancias, sin las cuales los hechos de don Pedro se ensombrecen más [1]). De todas formas, su sentido literario se impuso aún a esta parcialidad del silencio, y expresó una lógica terrible que domina al Rey y a su época, una especie de fatalidad que se va cerniendo sobre el Monarca y que culminará en la tragedia de Montiel. El miedo lo explica todo; un pánico insuperable se impone a las decisiones del Monarca y le obliga a matar. En la parte del año 1360, es sombríamente conciso este breve capítulo, que parece colocado para que nadie olvide el destino que aguardaba a aquel monarca neurótico y desesperado: «Estando el Rey en aquel logar de Azofram cerca de Nájera, llegó a él un clérigo de misa, que era natural de Sancto Domingo de la Calzada, e díxole que quería fablar con él aparte; e el Rey díxole que le placía de le oír. E el clérigo le dixo así: «Señor: Sancto Domingo de la Calzada »me vino en sueños, e me dixo que viniese a vos, e que vos dixese »que fuésedes cierto que si non vos guardásedes, que el conde don »Enrique vuestro hermano vos había de matar por sus manos». E el Rey pensó que lo decía por inducimiento de algunos, e mandó que si había alguno que le aconsexara decir esta razón; e el clérigo dixo que non, salvo Sancto Domingo que ge lo mandara decir. E el Rey mandó llamar a los que i estaban, e mandó al clérigo que dixese esta razón delante dellos, segund se lo había dicho. E el rey pensó que lo decía por inducimiento de algunos, e mandó quemar al clérigo allí do estaba delante sus tiendas». Este anuncio de muerte, que parece indudablemente un rasgo legendario, y la reacción del Rey delante de los suyos — envalentonado ante éstos y sin los cuales se habría atemorizado —, revela cómo la historia camina fatalmente a la expiación final con otro crimen también. Ayala dejó vivir a su antihéroe en un ambiente en que comienza la neblina de la leyenda, adivinando el mundo brumoso de la

[1]) «Sin lanzar un reproche — dice Sánchez Alonso —, sin que los desafueros del Monarca provoquen en él reflexiones y comentarios, con la imposibilidad del que refiere sucesos que en nada le atañen, Ayala va tejiendo una reseña implacable, en la que ninguna enormidad es omitida, pero en la que no han podido hallarse falsedades ni exageraciones. Supliendo sagazmente su propia condenación, añade alguna vez que doña María de Padilla "non se pagaba de las cosas que el Rey facía", acusación indirecta mucho más formidable que cuantas él pudiera lanzarle, por tratarse de la mujer locamente amada.»

comedia de Lope *El rey don Pedro en Madrid*, de anuncios, aparecidos y lucha con los poderes sobrenaturales. En la crónica, se ve paralelamente al terror del Rey el pánico que cunde por las tierras de sus vasallos. En el capítulo de la muerte de don Vasco, arzobispo de Toledo, hay este conciso y significativo comentario: «E cuantos habían en Toledo habían por ello muy grand pesar, aunque non osaban decir ninguna cosa; tan grande era el miedo que habían del Rey». Una leve conmoción de fatalidad sentimos al contemplar la tragedia adivinada que se cierne sobre la cabeza del rey neurótico. Un moro «sabidor» de Granada previene a don Pedro sobre los males que le amenazan si no obra en justicia, en 1367, y se vale de comparaciones: «Dixo un home a su vecino: — Fulano, tu cordero levaba el lobo, e fuí en pos dél e tomégele. E díxole: — Pues, qués dél, o a dó está? E él le dixo: — Degolléle e comíle. E él díxole: — Tú e el lobo, uno sedes. E si el pastor que usa desta guisa con el ganado lieva mala vida o dexa de ser pastor ¿cuánto más debe ser el rey con sus súbditos e naturales?» Don Pedro no cumple estos consejos. Después, poco antes de la muerte, este mismo árabe (Benahatín) escribe explicando la profecía del «ave negra» a la que han de caérsele las alas y secarse sus plumas al sol, «e andará de puerta en puerta, e ninguno la querrá acoger, e encerrarse ha en selva e morirá i dos veces; una al mundo e otra ante Dios». Todo es un simbolismo aplicable al propio monarca. La pelea de Montiel está, poco después, descrita con salvaje concisión. Tras ella, el retrato rápido del Monarca, grande de cuerpo, blanco, rubio, ceceoso, sufridor de trabajos, templado y parco en comer y beber, que dormía poco, «e amó muchas mujeres». Su muerte aparece en el canciller como un castigo providencial. «Mató muchos en su regno, por lo cual le vino todo el mal que avedes oído.» El fin trágico de don Pedro aparece ejemplar y terrible, «ca grand juicio e maravilloso fué éste e muy espantable» [1]).

[1]) Próspero Mérimée, en su *Historia de don Pedro I de Castilla*, compuso, «con poco más de adobar esta crónica a la moderna, un libro de historia que compite con sus mejores novelas» (MENÉNDEZ Y PELAYO). Véase el texto de Ayala en «Autores Españoles», t. LXVI, y en la selección, con prólogo de G. DÍAZ PLAJA, en *Las cien mejores obras de la literatura española*, edición C. I. A. P., vol. XCVIII. Consúltese: EDUARD FUETER, *Ayala und die Chronik Peters des Grausamen*, 1905; B. SÁNCHEZ ALONSO, *Historia de la Historiografía española*, I, Madrid, 1931, págs. 296 y sigs.

Valor de las crónicas del Canciller

El valor de la crónica de don Pedro se debe, no sólo al mérito del narrador; el interés del caso psicológico, que Menéndez y Pelayo con la terminología médica del siglo XIX calificó de «frenopatía», no puede separarse de la concisa elegancia del traductor de Tito Livio. Pero éste, no sólo historió a aquel «mozo degenerado e insensato». Las crónicas de Enrique II, Juan I y Enrique III, especialmente las dos últimas, denotan un progreso de estilo inseparable de la mayor madurez del escritor. Tal vez el interés menor de la historia de Enrique II se deba a la posición de reconocimiento en que el cronista se situaba; los rasgos de su retrato son de lo menos preciso de Ayala. El fratricida del texto fué «pequeño de cuerpo, pero bien fecho, e blanco e rubio e de buen seso, e de grande esfuerzo, e franco e virtuoso, e muy buen rescibidor e honrador de las gentes».

La plenitud del arte de historiar se da plenamente en la crónica de Juan I, injustamente olvidada ante la fama extraordinaria de la de don Pedro. Ya en los comienzos, una intriga de judíos para dar muerte a uno de su misma raza de gran valimiento, utilizando un salvoconducto del monarca, se describe con intenso sentido dramático [1]). Ofrecen vivo interés los capítulos relativos a las cartas del rey de Armenia cautivo en Babilonia, la liberación y llegada de éste y la carta del sultán para el rey castellano. Sobresale el arte del cronista en la pintura de cartas y discursos llenos de elevada retórica, traducidos algunos de originales latinos [2]) y otros verosímilmente compuestos por el escritor amoldándose a las circunstancias. La parte culminante en interés es la referente a la batalla de Aljubarrota, de la que fue testigo Ayala y en la que fué preso. Los preparativos, los consejos al Rey de los que presentían el fracaso; la lucha, la tremenda derro-

[1]) Capítulo III, del año 1379: «Cómo estando el rey don Juan en Burgos, ganaron los judíos una alvalá, callada la verdad, para matar a un judío de la corte, e el escarmiento que el rey mandó fazer sobre ello».

[2]) Así, por ejemplo, la carta que el rey don Juan envió sobre la declaración del papa llamado Clemente VII, en la cuestión del cisma de Occidente, ofrece el aspecto de haber sido traducida literalmente del latín. (No se confunda a este papa de Aviñón con el Clemente VII del tiempo de Carlos V.)

ta, resaltan dramáticamente. No deja de representar curiosamente el rasgo orgulloso del castellano vencido, al querer explicar el desastre por no haberse seguido en algunos momentos las leyes de la guerra. En la huída, los soldados castellanos de a caballo encontraron a los peones de Portugal, ya que aquéllos estaban a sus espaldas «e non podían salir, e así forzadamente se habían de defender e pelear», contribuyendo más a la pérdida de nuestras armas. «E esto — comenta el cronista — es contra buena ordenanza que los antiguos mandaron guardar en las batallas, que nunca home debe poner a su enemigo en las espaldas ninguna pelea, por dar logar para foír». Recordemos cómo Felipe II, en el siglo XVI había de culpar a los *elementos* del fracaso de la Invencible. Ayala se le había adelantado en este vano consuelo de mentes soberbias. Por otra parte, «la batalla desbaratada» se describe con sombrías pinceladas: el Rey, enfermo, llevado al campo de pelea en andas por caballeros y escuderos; al que se hace subir en una mula al ver el revés de la lucha; y a quien finalmente, ante la desbandada de los más leales, se obliga a tomar un caballo «maguer estaba muy doliente» para salvar su vida; la huída del monarca por Santarén a Lisboa, utilizando un «leño» del río Tajo hasta encontrar a su flota; la enumeración de los muertos. En todos los capítulos inmediatos se percibe la consternación del espíritu castellano por la derrota. Es curioso cómo el sentido pesimista de nuestro pueblo aumenta los horrores de un vencimiento, hace — para emplear la frase de Gracián en el siglo XVII — «trofeos de su propia miseria». Pensemos en el desastre de la Invencible en tiempo de Felipe II, pensemos en las grandes y desesperadas negaciones de nuestros escritores de 1898. No olvidemos que parte del problema de don Quijote se fraguó en el alma atormentada de Cervantes ante el fracaso de la política de su tiempo. Ayala nos presenta a Juan I escribiendo cartas desconsoladas a los grandes magnates de su época y recibiendo alentadoras y resignadoras respuestas del Rey de Francia; del papa llamado Clemente VII desde Aviñón. «Las batallas son en Dios — le dice el primero — e ninguno non puede contrariar la su voluntad.» «Segund la grandeza del dolor de tu corazón (que agora tienes) — amonesta el pontífice — gran consolación e alegría habrá la tu ánima, e porná Dios en ti la su misericordia.» La satisfacción excesiva por «a Batalha»

de los portugueses y la también exagerada sensación de fracaso en Castilla son variantes de un mismo deformador sentido de la realidad [1]).

Otra parte sumamente interesante de la misma crónica es la aludida antes sobre «cómo los del Consejo del Rey le respondieron sobre la renunciación del Regno que quería fazer». El discurso político, conciso, lógico, que convenció plenamente al Rey, había sido encomendado al propio Ayala; y la pieza oratoria conservada en su crónica parece realmente fiel trasunto de la verdad. En este caso, nos encontramos con el primer ejemplo — excelente — de la oratoria en lengua castellana, que tiene más de la precisión de estilo del narrador que admiraba a Tito Livio que de la brillante sonoridad a lo Cicerón.

Con sobria intensidad se nos narra la muerte de Juan I, de una caída de caballo, en Alcalá de Henares, desgracia sentida por todos «ca fuera el Rey... de buenas maneras e buenas costumbres e sin saña ninguna, como quier que ovo siempre en todos sus fechos muy pequeña ventura, señaladamente en la guerra de Portogal». Aquí, el historiador se ha puesto al lado de este monarca débil «non grande de cuerpo, e blanco e rubio e manso e sosegado e franco e de buena consciencia e home que se pagaba mucho de estar en consejo... de pequeña complisión» que «había muchas dolencias». Naturalmente, ante el carácter definido, fuerte, imperativo del historiador, el débil Juan I se llevaba todas las simpatías; así como el anárquico e impulsivo don Pedro todos los rencores de su subconsciente.

En la crónica de Enrique III se anotan los sublevamientos contra los judíos en diversos lugares, en que el historiador hondamente comenta así las violencias y asaltos por los cristianos: «E todo esto fué cobdicia de robar, segund paresció, más que devoción». Todavía dice más, intencionadamente, el noble canciller: «E el comienzo de todo este fecho e daño de los Judíos vino por la predicación e inducimiento que el arcediano de Écija que estaba en Sevilla, ficiera; que antes que el rey don Juan finase había comenzado de predicar contra los judíos; e las gentes de

[1]) Sobre el hecho de Aljubarrota, versa la interesante obra del Bachiller Parma, *Divina retribución, sobre la caída de España en tiempo del noble rey don Juan el Primero.* Véase la edición, con introducción, notas e índice de nombres y lugares, por José María Escudero de la Peña, Madrid, 1879.

los pueblos, lo uno por tales predicaciones, lo al por voluntad de robar» unido todo a la «edad pequeña» del rey cuyas cartas desobedecieron, pudieron cometer toda clase de fechorías: «este mal» según frase del historiador.

Ayala no pudo terminar la crónica de este monarca, si bien dejó planeados algunos capítulos finales, cuyos títulos quedan consignados en uno de los manuscritos [1]).

El «Rimado de Palacio», sátira moral; su significación en la «cuaderna vía»

El historiador de cuatro reinados llevaba dentro un poderoso poeta didáctico político. El *Rimado de Palacio* [2]), escrito en parte en la prisión de Oviedes, es a la vez un libro de enseñanza cortesana [3]), un catecismo moral y un eco de las ideas y sentimientos personales del escritor ante la monarquía, el papado, la suerte de la Iglesia en su tiempo y las clases todas de la sociedad. Está escrito en su mayor parte en cuaderna vía, siendo así la última manifestación de la escuela del «mester de clerecía», cada vez más alejada del nuevo gusto, que asomaba en los poetas más

[1]) Las crónicas de Ayala fueron en el siglo XVI publicadas y anotadas por Zurita y en el XVIII por Llaguno (edición Sancha, 1782). Véase el texto de las de Enrique II, Juan I y Enrique III en «Autores Españoles», vol. LXVIII. Consúltese E. Fueter, *Historiographie*, pág. 279; Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía española*, I, 1941, págs. 296 y sigs.

[2]) Dos son los principales códices de este poema, llamado además *Libro del Palacio* o *De las maneras de Palacio*: el de Campo-Alange, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, y el de la biblioteca de El Escorial. Otro de la Bibliothèque Nationale de París contiene varios fragmentos de la obra. Editado el *Rimado* por Janer en el volumen LVII de «Autores Españoles»; debe hoy tenerse en cuenta necesariamente, como punto de partida para un estudio integral de la obra y de las demás poesías de Ayala, el texto: *Poesías del canciller Pero López de Ayala*, publicadas por Albert F. Kuersteiner, dos tomos, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1920, que publica el poema según cada uno de los manuscritos. Durante algún tiempo se creyó que el *Rimado de Palacio* había sido escrito por el Canciller durante la prisión que se suponía tuvo lugar en Inglaterra, después de la batalla de Nájera — hecho hoy muy discutible —, debido al encabezamiento del códice de la Biblioteca Nacional de Madrid: «Este libro fizo... estando preso en Ynglaterra». Hoy se cree, con más motivo, que la prisión a que se refiere claramente el autor es la de Oviedes (Portugal) siguiente a su detención en Aljubarrota.

[3]) El espíritu del poema conviene al de varios libros de tipo de catecismo moral y sátira de la vida de corte, principalmente de la literatura francesa, que pudo conocer Ayala. Hace algún tiempo supe que el joven hispanista inglés Mr. Brooke preparaba su tesis doctoral sobre este punto, nuevo y sugerente.

viejos del *Cancionero de Baena* y con todas las características de la descomposición del género. Ayala no podía sustraerse al ambiente de época e introdujo grandes modificaciones en el exterior del poema, ya empleando la estrofa de arte mayor, ya versos de tipo juglaresco en momentos, seguramente destinados al canto, dedicados a la Virgen.

Comienza el *Rimado* con una confesión en que siguen los diez mandamientos y los siete pecados capitales, pasaje que ha sido considerado exageradamente como autobiográfico. Sólo se refiere al modo de hacer una *confesión*, análogamente a los típicos catecismos medievales en verso o prosa, si bien el autor intercala algunos motivos claramente personales, como los referentes a la lectura de libros de caballerías [1]). Después de referirse a las obras de misericordia corporales, a los cinco sentidos y a las siete obras de misericordia espirituales, se inicia, hábilmente enlazada con el catecismo inmediato, una sátira sangrante, intensa, llena de colorido, de toda la sociedad comenzando por la Iglesia, desde los clérigos al papa, continuando por los reyes y sus privados, los mercaderes, los letrados, y exponiendo sus ideas sobre la guerra, la justicia, la administración del reino. Todo esto puede constituir la primera parte del libro escrito normalmente en cuaderna vía y que llega hasta la estrofa 706 [2]). Sigue a esto una parte en que se rompen los moldes del «mester de clerecía» y se sustituye el tetrástrofo monorrimo por pareados, con rima interior y final, y diversas clases de estrofa como la sextina de alejandrinos con rimas *a, a, a, b, a, b*, y la estrofa de arte mayor: dodecasílabos (más o menos bien medidos) con rimas *a, b, a, b, b, c, c, b;* en la parte referente al cisma de Occidente; y «versetes» que llama el autor «de grueso estilo» por referirse a formas populares juglarescas, que generalmente son pareados de doble rima

[1]) Menéndez y Pelayo, aunque insistió sobre el motivo autobiográfico, vió ya claramente que deben distinguirse dos partes en toda la «confisión»: una que atañe directamente al poeta, y otra en que «más que su confesión individual hizo la de su siglo»; pero otros críticos, como Fitz-Maurice Kelly, creyeron demasiado en la confesión personal. Nuestra posición, que de hecho viene a coïncidir casi con la de Menéndez y Pelayo, tiene otro punto de partida: la de creer que lo incidental es lo que, involuntariamente, refiere de sí el autor, y los términos generales aluden a la forma usual de hacer una confesión pasando revista a toda clase de pecados que, claro está, tenían que referirse a las costumbres de su época.

[2]) Sigo, para todas las referencias, el texto del códice de la Biblioteca Nacional de Madrid, según la edición de Fuersteiner, t. I.

(«versetes compuestos a pares») y se refieren a motivos devotos sobre santuarios e iglesias de la Virgen:

> Señora mía muy franca, — por ti cũido ir muy çedo
> servir tu imagen blanca — de la eglesia de Toledo;

entremezclados de estrofas del «mester de clerecía» [1]). La tercera parte, de gran unidad pero de mucho menor interés poético, es un largo comentario de las *Morales* de San Gregorio, según nos indica descubiertamente el autor:

> Fallé libros morales que fuera componer
> Sant Gregorio papa, el cual yo fuí leer [2]);

fragmento que comienza en la estrofa 887.

En la parte primera se hallan los acentos más intensos y vigorosos del poema como sátira social, como representación de época. Digna de Petrarca — en el aspecto satíricoeclesiástico — es la pintura del papado en el siglo XIV: San Pedro y los primeros pontífices vivían en pobreza y fidelidad a la doctrina de Cristo, pero

> Agora el papadgo es puesto en riqueza;
> de lo tomar cualquier non toman pereza;
> maguer sean viejos, nunca sienten flaqueza,
> ca nunca vieron papa que muriese en pobreza.
> En el tiempo muy santo non podían haber
> uno que este estado se atreviese tener;
> agora, mal pecado, ya lo podedes entender
> do se dan a puñadas quien podrá papa ser.

Así aparece la Iglesia en los versos del Canciller; llena de «cismas e grandes males», siendo ocasión de escándalo y ludibrio ante moros y judíos, con prelados simoníacos y clérigos amancebados e ignorantes, que desconocen hasta las palabras sacramentales

[1]) Los santuarios marianos a que se refiere el poeta son: el citado de Santa María la Blanca — la interesante iglesia mudéjar de Toledo —, el de Guadalupe, el de Montserrat, en «una sierra alta» de Cataluña, «do muy muchos miraglos dicen facerse allí».

[2]) Así, en la estrofa 888; compárese con esta frase de la 908:

> Mas segunt que lo cuenta en sus grandes Morales
> el papa Sant Gregorio...

y éstas: «Segunt dice Sant Gregorio...» (973); «Dice aquí Sant Gregorio...» (1141).

y dedican la mayoría del tiempo a la caza con «tres perros, un galgo y un furón». También la realeza ha perdido su origen, fundado en el buen gobierno y justicia: los reyes se dejan dominar por privados ambiciosos y judíos usureros, llenando al pueblo de tributos y opresiones. Así, los víveres se encarecen; llegan a costar «maravedí» «el vino agro, turbio, muy malo» y la carne de «algunt buey viejo cutral». Las ciudades llegan a ser nidos de miseria, cercadas por grandes muros, torres y castillos. Los oficios están envilecidos. Los mercaderes mienten y confunden, como muchos de sus sucesores siglos después:

> Una vez pidrán çinqüenta doblas por un paño,
> si vieren que estades duro e entendedes vuestro daño,
> diz: — Por treynta vos lo do, mas nunca él cumpla el año
> si non le costó quarenta ayer de un omne extraño.
> .....
> Las varas e las medidas, Dios sabe cuáles serán;
> una vos mostrarán luenga, e con otra medirán..., etc.

Igualmente se censuran la sofistería de los letrados, su afán de lucro, la prolongación forzada de los pleitos. En este ambiente se describen «dos fechos del palacio», los peligros y molestias de la corte, con los porteros impertinentes que no dejan entrar a los humildes, y las mismas incomodidades del príncipe rodeado de privados, caballeros, «físicos» y «capellanes» que no le dejan solo ni aun en la mesa:

> El príncipe, por cierto, debe ser enojado
> que de tantos ojos así es atormentado;
> que non puede a la boca llevar un solo bocado,
> que de trezientos omnes non le sea contado.

En la segunda parte del *Rimado* aparecen los tonos que se acercan más al lirismo ya en la forma destinada al canto, ya en el contenido mismo. Las cantigas a la Virgen de Guadalupe y de Montserrat son ejemplo bien conocido de este aspecto más moderno del Canciller. Además, las estrofas 767-780 son el desahogo de un corazón abatido que reza entre los hierros de la cárcel, acudiendo a los lugares comunes de oración de súplica, en parte imitados del comienzo del libro del Arcipreste. Toda esta parte hace el efecto de estar compuesta años después de la anterior, como lo acredita

la diferente métrica y el empleo en las estrofas 803-838 de la octava de arte mayor o dodecasilábica, en la parte que se refiere al cisma de Occidente. En cambio, la parte final, en que se limita a comentar la historia de Job y la doctrina de las *Morales* gregorianas, vuelve a la «cuaderna vía», el metro de su juventud y de su simpatía, mucho más regular que en la primera parte, revelando un mayor dominio de la métrica.

El canciller Ayala y los poetas antiguos del «Cancionero de Baena»

A fines del siglo XIV cambiaba esencialmente el sentido de la poesía. Los tonos líricos de Pero López en las oraciones a la Virgen de Guadalupe y Montserrat, aunque relacionables con los gozos marianos del Arcipreste, tienen más parecido con los acentos devotos del *Cancionero de Baena*. Además, en el *Rimado de Palacio* la estrofa de arte mayor, tan corriente en la citada colección, ofrecía seguramente el ejemplo más antiguo conocido. No hay que olvidar que en el aludido cancionero hay poetas que alcanzaron la época de Pedro I y Enrique II, coetánea de la madurez del Ayala artista. Así, no es de extrañar que la figura venerable del canciller asome a las páginas de esta antología que revela una escuela distinta. Precisamente se invita a Ayala, viejo, bondadoso, respetado por todos, a intervenir en una de las más serias cuestiones que contrastan con la frivolidad de la mayor parte del *Cancionero de Baena*. Se entabla una discusión sobre la presciencia de Dios y el libre albedrío del hombre, y un poeta de tono grave, Ferrán Sánchez Talavera, se muestra conmovido ante el gran problema. Indica, con cierta emoción, que ha acudido a los «sabios letrados», que le contestaron con una solución fácil y dura: «Dios es irresponsable de la salvación o condenación del hombre», y a «religiosos de muy santa vida», que procuraron calmarle. Ferrán Sánchez sigue con sus dudas; «si Dios conoce el porvenir de cada alma, ¿para qué da vida a los hombres que sabe se han de condenar?» De esto se sigue «una conclusión bien fea atal: — que Dios es causa e ocasión de mal». Entonces se dirige al canciller Pero López de Ayala como a autoridad sentimental suprema:

Señor Pero López, la gran sequedad
de mi mucha breve e simple ciencia
desea ungüento de certinidad
compuesto e dado por vuestra sentencia:
só tormentado de grave dolencia,
ca tengo una llaga en mi corazón...

Ayala contesta, en la poesía que lleva el número 518 del *Cancionero*, que viene a ser la expresión de la bondad, serenidad tranquila y seguridad en Dios, que se adueñan del poeta en su vejez. No entra en el fondo de la cuestión. No es teólogo — como nos había dicho en el *Rimado en Palacio* —, pero procura, por todos los medios, tranquilizar el ánimo de Ferrán Sánchez. Aunque sigue las palabras del Apóstol de que los juicios del Señor son inescrutables, aconseja confianza, entrega a la espera en la caridad de Dios. La composición está en estrofas de arte mayor, y lleva al final la única muestra del «mester de clerecía» en el *Cancionero de Baena*, unos «versetes de antiguo rimar» que Ayala, según nos dice, encontró en un libro. Se nos dice que fueron compuestos por San Ambrosio, lo cual indica que el hallazgo se refiere a su texto latino. Creemos que el mismo canciller los tradujo en formas de cuaderna vía y los hizo colocar detrás de su «respuesta» a Sánchez Talavera. Están en versos de dieciséis sílabas, como en *Miseria de omne* y partes del *Libro de buen amor* y del mismo *Rimado de Palacio*. Se refieren al mismo tema de «lo sin par de los juicios de Dios»:

Dezirte he una cosa de que tengo grande espanto:
¿Los juicios de Dios santo, quién podría saber quanto
son oscuros de pensar, nin saber d'ellos un tanto?
Quien cuidamos que va mal, después nos paresce santo [1]).

Una poesía de Pero Ferrús es interesante por dirigirse al canciller Ayala y por revelarnos la diferencia de temperamento entre dos poetas. Ayala temía los fríos y sentía antipatía por el invierno:

[1]) Compárense con estos versos del *Rimado* (estrofa 1012):

Cierto los sus juyzios pocos pueden saber,
e aun que los fallen menos los entender.
Somos omnes mortales e non podemos ver
las escondidas sentençias del su muy gran poder,

o «Como dezía Sant Pablo, ¿quien podria escudriñar — altezas de juyzios que Dios quiere ordenar?...» (estrofa 1014).

Ferrús defiende todo lo contrario, comenzando así la poesía dirigida al Canciller:

> Los que tanto profesades
> que la sierra vos enoja... [1])

Coincide Ferrús con Ayala en alusiones a libros de caballerías del ciclo bretón y al *Amadís*.

Las alusiones a López de Ayala en los poetas más antiguos de la nueva escuela revelan respeto y consideración. También el versátil e indisciplinado Villasandino revela una posición semejante al decir en una ocasión que

> sería muy gran tala
> si Pero López de Ayala
> aquí fincase olvidado.

No, no debía entonces ni ahora quedar olvidado Ayala. Fué el poeta representativo del final de una época y el satirizador de una sociedad en descomposición. No fué humorista como el Arcipreste; sus acentos de moralista son más rígidos y sobrios. Pero no debemos valorar al Canciller en primer lugar por su poema, dejándonos llevar por el vivo retrato y animada crítica de Menéndez y Pelayo. Ayala fué ante todo un historiador; el descubridor en castellano de la crónica particular con sentido del personaje central y de su ambiente, anticipándose a los retratistas del siglo xv, como Fernán Pérez de Guzmán.

[1]) La estrofa 838 del *Rimado de Palacio* indica que Ayala vivió en ambiente de sierra. Al decir al lector que ha hecho versos juglarescos «materia ruda», lo justifica así:

> Non lo tacharás
> si por tu gracia de mí te acordares,
> que vivo en montañas, segunt que sabrás.

CAPÍTULO IX

El «Cancionero de Baena»

El tránsito de la escuela lírica gallega a la castellana. — La leyenda de Macías. — Poetas antiguos del *Cancionero de Baena*. — Villasandino; su carácter, su sátira, su versatilidad. — Los comienzos de la escuela alegórica. — Imperial; la influencia de Dante; su estilo. — El tono doctrinal y alegórico.

El tránsito de la escuela lírica gallega a la castellana

El gallego fué primeramente la lengua lírica peninsular. Cuando Alfonso X creaba la prosa literaria castellana, componía en gallego, como la lengua a propósito para los motivos subjetivos y musicales, sus citadas *Cantigas* a la Virgen. La lírica gallega ofrecía un amplio desarrollo, a la vez cortesano, de influjo provenzal, y bellamente popular, fino, nostálgico, propio del ambiente de rías y paisajes abundosos de su región. Durante los siglos XIII y XIV produjo sus hermosos ejemplos de cantigas de amigo, de *ledino*, villanescas. Tres cancioneros guardan el tesoro de la poesía primitiva gallega, llamados de la Biblioteca Vaticana, Colocci-Brancuti y D'Ajuda. El empleo del gallego duró todo el siglo XIV como la lengua casi única para la lírica. El paso del empleo de este idioma al del castellano, ya maduro para la realización de los cantares subjetivos, está revelado en la colección de composiciones objeto de este capítulo.

El *Cancionero de Baena* fué reunido por Juan Alfonso de Baena, de quien tomó el nombre, para Juan II, en 1445. Se agrupan en él poetas de los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II. Durante este tiempo la primacía del castellano como lengua lírica se va acentuando. Un poeta que vivió desde la época de Enrique II a la de Juan II, Villasandino,

comenzó por escribir en gallego, o en un castellano lleno de gallegoismos, para terminar escribiendo exclusivamente en castellano. El caso de Ferrús indica el uso de esta última lengua, sistemáticamente, desde el tiempo de Pedro I, pero lo corriente es que los poetas de la primera generación del *Cancionero* lo hagan en la lengua de la «saudade», como Macías, Jerena, el Arcediano de Toro. Desde el tiempo de Enrique III en adelante se ve claramente la extinción de esta tendencia y su absoluta sustitución por la de la escuela únicamente castellana [1]).

La leyenda de Macías

Un poeta que representa la escuela gallega en el *Cancionero de Baena*, y que, por otra parte, más por su leyenda que por sus versos influye en la literatura castellana, es Macías, natural, según parece, de El Padrón, pueblo de paisaje abundante y regado por continuas lluvias, próximo a Santiago de Compostela [2]). Compuso varias poesías de amor en lengua gallega que se hicieron muy famosas. En ellas hablaba de desesperación del amante, de pasiones intensas, de la lanza que atravesaba su corazón. Murió tempranamente y la leyenda envolvió su recuerdo con señales características de las historias de amor de la última Edad Media.

[1]) Sobre los cancioneros gallegos y el origen de la lírica castellana, consúltese: Menéndez Pidal, *La primitiva lírica española*, Madrid, 1919; Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I; varios artículos del «Homenaje a M. Pidal» de C. de Bollis, L. Aydillo, etc. Textos de cancioneros gallegos: «Vaticana», Lisboa, 1878; «Colocci-Brancuti», Halle, 1880; *D'Ajuda*, por C. Michaelis de Vasconcellos.

Texto: *Cancionero de Baena*, edición P. J. Pidal, Madrid, 1881; reproducción de ésta en dos volúmenes por Brockhaus, Leipzig, 1860; facsímil del manuscrito por H. R. Lang, Nueva York (Hispanic Society), 1926.

Consúltese: Menéndez y Pelayo (op. cit.); Lang, *Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena* («Homenaje a Bonilla»), I, páginas 485 y sigs.

[2]) Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, dice al referirse a Macías y a la roca de Padrón o sus proximidades: «Nascido en las faldas de esa agra montaña», y en una poesía, refiriéndose a sí mismo:

Plégate que con Macías
ser merezca sepultado,
y decir debe,
dó la sepultura sea:
Una tierra los crió,
una muerte los levó,
una gloria los posea.

Según una versión, enamorado el poeta de una dama casada, la celebra en sus versos, sin temer las amenazas del marido, que consigue encerrar a Macías en una prisión. Todavía en ella seguía cantando a su amada, hasta que el celoso le arroja una lanza — pensemos en la imagen de sus versos, ya aludida — por las rejas de la cárcel. En otra, por no separarse de la tierra hollada por los pies de su dama, es matado por el marido celoso [1]). En las dos, el amor adúltero, imposible, halla su castigo; pero en él sobresale la figura fatal del enamorado más que la enseñanza ejemplar. Se llama a Macías «grande e virtuoso mártir de Cupido», y se canta que los amores le pusieron «corona de amores» para que su nombre ande en boca de la Fama. El escribir en lengua gallega y el hecho de que a mediados del siglo xv su leyenda estuviese formada, hace suponer que se trata de un poeta bien antiguo; para nosotros, el más antiguo del *Cancionero de Baena* [2]).

El epígrafe de una de sus cantigas indica que la poesía parece hecha «contra el amor, empero algunos trovadores disen que la fizo contra el rey don Pedro» [3]). En el siglo xv, se hicieron famosos sus cantares, especialmente el «Cativo de miña tristura», cuyo tono nostálgico se avenía con el paisaje de sus tierras de origen, y con la leyenda de amor que, acerca de él, tantos poetas cantaban. Es curioso que en la poesía «Pues me falleció ventura», del *Cancionero de Palacio* — que fué de la reina Isabel la Católica — la censura tachó los versos en que aplica a Cupido el «Eli, Eli, lamma sabacthani» del Evangelio de San Mateo.

[1]) Esta segunda forma es la más antigua. Se encuentra en la *Sátira de felice e infelice vida* del condestable don Pedro de Portugal. La de la cárcel, que se localizó en Arjonilla, tiene su consignación conocida más antigua en la *Recopilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena* de Hernán Núñez, el comendador griego (Sevilla, 1528).

[2]) La tesis de que fué doncel o paje de Enrique III es tardía, pues nada dice don Pedro, y en la edición citada del Comendador se lee: «Macías fué un gentilhombre criado del maestre de Calatrava D...», sin aparecer el nombre. Se supuso, pero después, que este maestre fué Enrique de Villena, pero no se da tal nombre hasta Argote de Molina. ¿Cómo vamos a admitir estas interpretaciones tan tardías? En cambio, en el *Cancionero* se destacan las poesías de Ferrús y Macías como las de los poetas más antiguos del *Cancionero* (a Ferrús se le llama «el viejo» y a los decires y cantigas de Macías se las designa «famosas»).

[3]) P. J. Pidal, en su edición del *Cancionero de Baena*, trata de probar que el epígrafe o la misma poesía no son auténticos, pero partiendo de la petición de principio de que no pudo vivir en la época de Pedro I, lo cual, como vimos, no está probado. En cambio, se aviene bien con la época el que una sátira contra el monarca cruel estuviese encubierta con la máscara de una diatriba al amor, o que simplemente los coetáneos buscasen en todo segundas intenciones, aun aparte del propósito del mismo autor.

Menéndez y Pelayo ha dicho, con razón, que este poeta vive no por sus versos, sino por haber sido, mediante su leyenda, fuente de inspiración de otros poetas que supieron realizar «de una manera apasionada y poética lo que el alma ardiente de Macías debió de sentir y no pudo expresar sino vaga y desaliñadamente». Pronto apareció en obras de Rodríguez del Padrón, del Marqués de Santillana, de Juan de Mena, de Garci Sánchez de Badajoz [1]). Se convirtió en el personaje obligado de los «infiernos de amor» del siglo xv. En nuestro teatro nacional de la época barroca, Lope de Vega dramatizó su leyenda en *Porfiar hasta morir*, tema repetido, con variantes, en una comedia atribuída a Bances Candamo, *El español más amante y desdichado Macías*. Su popularidad, en los siglos de oro, fué tal, que en un tratado de Mitología se refiere extensamente su historia, y se nos dice que «de los que han muerto desgraciadamente por seguir la valía deste tirano Amor, es el enamorado Macías, que han quedado él y sus tiernos amores por proverbio en nuestra España [2]). No se apagó aquí la luz suave del trovador gallego; el Romanticismo volvió a él la vista, ya que un escritor de la importancia de Larra veía en el antiguo vate como su propio retrato. En él se inspiró para sus obras *Macías* y *El doncel de don Enrique el Doliente*.

La figura trágica del Macías legendario tiene una profunda significación de última Edad Media. Su amor fiel, constante, llevado fatalmente a la desgracia; la índole inmoral, dentro de los principios cristianos, de una pasión de adulterio, y esta mezcla de exaltación de apoteosis y castigo ejemplar que envuelve la sencilla trama de su historia, le hacen un héroe hermano del Tristán del

[1]) Este último le describe así, el primero, en su *Infierno de Amor:*

«En entrando vi assentado
[en] una silla a Macías,
de las heridas llagado
que dieron fin a sus días,
y de flores coronado;
en son de triste amador
diciendo con gran dolor,
una cadena al pescuezo
de su canción el empieço:
Loado seas, Amor,
por cuantas penas padeço.»

[2]) De fray Baltasar de Victoria en su *Tratado de los dioses de la Gentilidad* (1620-1623).

ciclo bretón, aunque no haya tenido en la época contemporánea un Wagner que haya revivificado su figura.

Poetas antiguos del «Cancionero de Baena»

Uno de ellos, el más antiguo, aparte Macías y Ayala, es el norteño Pero Ferrús, que vivió en los años del rey don Pedro y alcanzó a cantar la muerte de Enrique II. Conservándose pocas obras de él, interesan su figura y sus alusiones históricopoéticas. Habitó en Alcalá y se aposentaba cerca de la Judería, cuyos cantos matutinos despertaban al poeta castellano. Es interesante, como prueba de la convivencia de cristianos y judíos en el siglo XIV, una poesía de Ferrús y la respuesta de los rabinos. Al quejarse el cristiano de los cantos de madrugada de los hebreos, no se emplean las groseras expresiones del «debate» del siglo XII, sino graciosas ironías al describírsenos un rabí de gran barba que canta al amanecer, un judío tuerto que da «grandes bramidos» y otros cuyos agudos «derribarían un cortijo». Los hebreos le contestaron en castellano, en una delicada composición llena de añoranzas melancólicas:

Venimos de madrugada
ayuntados en gran tropel,
a faser la matinada
al Dios santo de Israel;
en tal son commo vos vedes,
que jamás non oyredes
ruiseñores en vergel.

En la poesía a que antes aludimos, dirigida a Ayala, sobre las excelencias del frío y el invierno, hay como una adivinación del paisaje de sierra. La idea de frío va unida a las de lucha y acción, insistiéndose en los fines utilitarios. Los guerreros de todas las épocas no desmayaron con los hielos y ventiscas, sino que por lo contrario se sentían más activos entre el frío y la nieve. La sierra viene a unir la actividad con la salud física y la paz espiritual. Las frutas de los lugares fríos son sanas y nobles, y las muchachas tienen las mejillas coloradas. El temperamento de Ferrús se aviene mejor con las cimas nevadas que huella, considerando al cierzo

como «placer e riso», que con el calor de las tierras del mediodía, donde se encuentra entorpecido por «las menguas del moleo». Su natural sano, de intensas reacciones casi animales, se expresa en unos versos que aluden al reposo después de una época de largas preocupaciones:

luego dormí e folgué
como los niños en cuna.

Como curiosidad, Ferrús alude a leyendas del ciclo bretón — Artús, Lanzarote y Ginebra, Tristán —, y contiene una cita, que ha sido comentada, sobre la existencia de *Amadís* en su época, del que ya se habían compuesto tres libros. Además, Ferrús, en las poesías de amor, compone a la manera provenzal.

Un poeta antiguo, que puede interesar como representación de la anarquía moral de fines del siglo XIV, es Garci Ferrandes de Jerena, cuya obra de influencia trovadoresca no pasa de mediana. Su figura, en cambio, permite perfilar un caso de rebeldía moral entre instintos bajos y un hondo fracaso sentimental, característico de la época contradictoria de esta última Edad Media. Se casó con una juglaresa que había sido mora según el malicioso Baena. «pensando que ella tenía mucho tesoro e otrosí porque era mujer vistosa... pero falló después que non tenía nada». Después sabemos que el poeta se retiró a hacer vida ascética, con su mujer, viviendo en una ermita. Tuvo propósitos de ir a Jerusalén, y con este fin embarcó con su esposa, pero no pasó de Málaga, de donde se trasladó a Granada. Ahí — cuenta Baena —, «se tornó moro e renegó de la fe de Jesucristo e dijo mucho mal della, e... enamoróse de una hermana de su mujer e siguióla tanto que la ovo e usó con ella». ¡Qué tipo más notable de bajas pasiones y propósitos de renovación espiritual, de complejos íntimos, que podrían tratar de definirse con las teorías de Freud! La época ofrecía muchos casos semejantes.

Villasandino; su carácter, su sátira, su versatilidad

El poeta más abundante y famoso, en su tiempo, del *Cancionero de Baena* fué Alfonso Álvarez de Villasandino, que vivió hasta 1425 aproximadamente, perteneciendo a las diversas escuelas

que se sucedieron entre los reinados de Enrique el de las Mercedes y Juan II. Así, compuso poesías en gallego en su primera época, y terminó contribuyendo a la fijación de la escuela alegórica. Su condición fué casi la de un juglar; componía poesías de encargo y recibía cierta cantidad de florines por «desires» en alabanza de ciudades; se pasó la vida pidiendo y dando gracias, y aun contribuyendo a bajos motivos de resentimiento en alguna cantiga de difamación. Adulador, rencoroso, insistente pedigüeño, después de una época en que fué el trovador de moda en la corte — reinado de Enrique II y Juan I —, comenzó a decaer, a notar según su expresión que sus canciones no tenían «dono ni sal», llegando, en la época de Juan II, calvo, viejo, fatigado, a ser casi un estorbo y un motivo de desdenes. Jugador, bebedor, dominado por las pasiones, a veces, en el virtuosismo de su arte, se elevaba a las alturas de una fina y elegante galantería a lo provenzal o componía agradables canciones a la Virgen, pensando, por ellas, librarse del «enemigo malo». Vida de contradicciones, inspiración intermitente y diversa, fué este poeta una característica representación de la época accidentada del final del siglo XIV y comienzos del XV. Podría compararse con François Villon, si bien éste era mucho más poeta que Villasandino, y sus paradojas vitales presentan una infinitamente mayor grandeza humana [1]). Fué muy considerado por los poetas coetáneos e inmediatamente posteriores. Baena y el Marqués de Santillana coincidieron en sus elogios. Llamaron mucho la atención de éstos sus alardes de virtuosismo poético, sus ingeniosidades puramente formales, que precisamente son las que le alejan más del gusto moderno. Muchos de esos entretenimientos coincidían con los de la escuela provenzal anterior. Por ejemplo, en una composición alude a una dama refiriéndose a las letras de una ciudad, y en otra analiza el nombre de la señora celebrada

[1]) Alfonso Álvarez de Villasandino — llamado también «de Toledo» y «de Illescas» — debió de nacer entre 1340 y 1350, probablemente en Villasandino — archidiócesis de Burgos —, aunque heredó bienes en Illescas y vivió en Toledo (lo cual justifica estos otros dos nombres). Sus poesías más antiguas datan de 1375, aproximadamente; las últimas, que aluden a don Álvaro de Luna, ya condestable, son de 1424. Se casó varias veces; su «postrimera mujer» se llamó doña Mayor.

Textos: en la edición del *Cancionero de Baena* de P. J. Pidal. — Consúltese: la Historia de Amador de los Ríos; Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I; la monografía de Ventura Travesset; un artículo de Erasmo Buceta («Revista de Filología», 1928, página 354); etc.

en los versos, anticipándose a los conceptistas abecedarios de amor. Su facilidad tenía recursos para adaptarse a todas las circunstancias. Cuando, en un debate muy típico de la época, litigaban las monjas de Toledo con las de Sevilla sobre quiénes eran más hermosas, Villasandino compone un «fino desir» en que galantea a los dos bandos y quiere entre delicados piropos acallar la porfía y sumir al auditorio en un muelle ambiente de flores, frutas y esencias primaverales:

> Deleite es mirar la hermosa floresta,
> naranjas e cidras, limas e limones;
> oír cantar aves garridas chanzones
> e ver su señora polida e honesta.

Las poesías de Alfonso Álvarez abarcan diferentes géneros: pueden ser satíricas, de petición, de amor trovadoresco, de loas de ciudades, de otros temas circunstanciales, y religiosas. En el primer sector se llega a las más groseras expresiones, como en una cantiga hecha expresamente para difamar a una dama por no haber correspondido a las pretensiones de un caballero, y también se alcanza una maliciosa gracia — excesivamente desenfadada — en el «Desir contra la mujer de Mosén Juan», por ejemplo. En general, es aquí sangriento, duro, despiadado, como en una serie de composiciones contra un pobre judío, loco, feo, objeto de crueles malos tratos, al que el versificador querría ver «descalzo e sin camisa, sin jubón trillando abrojos» [1]).

Muy típica de Villasandino es la extensa serie de poesías de petición, que ha exagerado el perfil de este versificador, hasta convertirle en mendigo de encrucijada, tomando demasiado al pie de la letra sus expresiones. Así, el «Señores, para el camino — dat al de Villasandino», hay que interpretarlo, según creemos, simplemente como resto de las cantigas de escolares pobres o de ciegos, de que nos dejó ejemplos el Arcipreste de Hita. Otras, en cambio, son indudablemente peticiones bien claras a reyes y magnates. en que no prescinde de rasgos que puedan mover a compasión a los poderosos, aunque rebajen su dignidad. En ocasiones se arrepiente de sus vicios que han acarreado la miseria

[1]) Su crueldad con este judío — que revela el antisemitismo de Villasandino, visible en otros casos — se revela en su grotesco *Testamento contra el dicho Alfonso Ferrandes cuando finó.*

en que vive: «Por mis pecados — dice —, ajedrez, tablas e dados, me fesieron mucho mal», y jura a Dios y al rey no entregarse al juego mientras viva. Claro que se olvidaba pronto de estas promesas, pues en un caso de éstos, comenta Baena que no cumplió ese juramento, sino que jugó y perdió poco después más de diez mil florines. No solamente pedía dinero; en una composición a un arzobispo suplica: limosna de vuestro pan, colación de vuestro vino. No le importa rebajarse y doblegarse al poderoso:

Non me dejedes desnudo
como espárrago en barbecho,

demanda a Enrique III; «muero de fambre, señor poderoso», suplica a Ruy López d'Ávalos. Causa pena al verle, al fin, viejo, sin gracia, desengañado (e incurable en su prodigalidad cuando tiene, y miseria inmediata) en los últimos años de su vida, cumplidos ya los sesenta.

Tristeza tengo conmigo
con esta vejez tan negra,

dice emocionalmente, y afirma — lleno el rostro de arrugas — que ya no tiene ojos para tañer el rabel, el laúd o la vihuela; que todo le fatiga, que nada le sirve de consuelo. Ya no se le celebraba en la corte; los porteros del Rey le cerraban la puerta del palacio.

En un tono completamente distinto se desenvuelven sus cantigas y desires de tema amoroso trovadoresco, que pueden ser simplemente de encargo o motivados por pasiones del mismo poeta. Con gran finura de expresión, con aciertos felices al describir el ambiente de un jardín o un palacio, Villasandino compone canciones a las mancebas de Enrique II (doña María de Cárcamo y doña Juana de Sosa). Una vez supone un diálogo con un ruiseñor, en otra poesía evoca a la amada del Rey «un día que andaba ella por el naranjal del alcázar — de Sevilla — con otras dueñas e doncellas». En un desir dedicado a la futura esposa de don Pero Manrique consigue delicados acentos:

Señora, flor de azucena,
claro viso angelical...

En otra, dedicada a la reina de Navarra doña Leonor, esposa de Carlos el Noble, hay una delicada evocación de paisaje y ambiente:

Por una floresta escura
muy acerca de una presa
vi dueña fazer mesura
e danzar a la francesa...
Andaban por la floresta
todas cercadas de flores [1]).

En las poesías de amor en que Villasandino habla por cuenta propia, continúan los mismos tonos delicados:

Viso enamoroso
duélete de mí,
pues vivo pensoso
deseando a ti.

Más que en esta endecha, de fácil forma y ligera musicalidad, se muestra poeta el autor en una composición dirigida a una mora «muy graciosa criatura del linaje de Aguar». Por su amor — nos dice — pondría en peligro de condenación su propia alma. Sus encantos eran extraordinarios; Mahoma, el atrevido, quiso que su cuerpo fuese de bruñido alabastro. Envuelto en una cálida voluptuosidad celebra el noble aseo de la mora, sus «albos pechos de cristal», siguiendo su técnica de poesías trovadorescas:

Linda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,
puesta so secreta llave
de la linia de Ismael

No están exentas de interés las composiciones dedicadas al elogio de ciudades, como las dirigidas a Sevilla, donde se alcanza uno de los más rotundos aciertos de la versificación octosilábica del autor: «Linda sin comparación — claridat e luz de España». Llama a Sevilla, fuente maravillosa, jardín perfumado; celebra sus huertas y prados, su alcázar «vergel de gran folganza», su puerto, su río.

[1]) Como ilustración, en el costumbrismo de la época, de este pasaje y algún otro de Villasandino, confróntese: J. Rubió Balaguer, *Vida española: en la época gótica*, 1943, págs. 54, 118 y 121.

Las composiciones de circunstancias pueden referirse a hechos y personajes históricos. En una, dedicada a don Álvaro de Luna, le dice bizarramente: «desque nascistes — en alto siempre tovistes — los ojos como falcón». Pero aluden, en ocasiones, a incidencias de su vida, no menos curiosas, como al referirnos que en una fiesta tradicional le hicieron «rey de la faba».

Las poesías religiosas deben de haber sido compuestas al final de su vida, cuando dominaba completamente el arte de versificar. Baena las colocó encabezando su *Cancionero*. Se asemejan al tono de las poesías de amor trovadoresco traduciendo a lo divino el tono galante: «Generosa muy fermosa — sin mancilla Virgen santa.» Son poesías ligeras, musicales, aunque faltas de íntima unción.

Villasandino fué un poeta por extremo desigual. Su inspiración languideció en una gran cantidad de versos que apenas tienen valor histórico. Su obra extensa, fácil, varia, hay que examinarla con gran cuidado y atención para poder entresacar un puñado de expresiones felices, de verdaderos rincones de poesía. Recurrió a muchos procedimientos. Por ejemplo, aludió a refranes populares hábilmente engarzados en sus poemas, y sobre todo fué un gran precursor de los poetas octosilábicos del siglo xv y un extraordinario artífice de la forma externa.

Los comienzos de la escuela alegórica

En las poesías de la última época de Villasandino se percibe claramente el nuevo gusto literario, que derivaba al empleo del simbolismo y, en lo externo, al uso de la octava de arte mayor. Es la época en que comienza a conocerse a Dante; Villena traducía parte de la *Divina Comedia*, e Imperial imitaba el «Paraíso» de éste bien a las claras; en Cataluña, Andréu Febrer traducía, en tercetos cargados de italianismos, todo el gran poema. En Castilla, se aplica primeramente el simbolismo a temas de importancia externa; sucesos de reyes, muerte de personajes eminentes. Así, una poesía de Villasandino — que ha sido acertadamente interpretada por Erasmo Buceta — se refiere a sucesos históricos a la vez que a deseos del autor, bajo la alegoría de una profecía de Merlín. El león que sale de la cueva simboliza a Juan II

huyendo del poder del infante don Enrique, su pariente. Los hechos históricos permiten situar la poesía hacia 1421. Los motivos del ciclo bretón contribuían, pues, a fijar este tipo de composiciones.

Pero el suceso capital en el desarrollo de la escuela alegórica fué la muerte de Enrique III, celebrada en arte mayor por varios escritores. Antes era costumbre cantar la muerte de sujetos reales en forma de sencillos epitafios expresados en estrofas octosilábicas, que suponían recitadas por la persona que acababa de morir. Así dedicaron poemitas a la muerte de Enrique II, Ferrús y el mismo Villasandino. Pero en los albores del siglo xv, el procedimiento había de ser otro. Enrique III «finaba» en Toledo el día de Navidad de 1406 [1]). Villasandino compone un desir mediante la alegoría de tres dueñas tristes que se aparecen al poeta: una, herida, ensangrentada, trae una corona de esparto; otra lleva una espada rota, mohosa; la tercera, portadora de una pobre cruz de palo, lanza tremendos gemidos. Simbolizan, respectivamente, a la Reina viuda, a la Justicia y la Iglesia de Toledo, y lamentan el fallecimiento del Rey, mientras el poeta trata de consolarlas. Todo el procedimiento supone una «visión» a la manera dantesca. Otro poeta contestó a Villasandino, dando otra interpretación de las figuras alegóricas: la primera representaría a Castilla; las otras dos, el esfuerzo bélico debilitado y la fe religiosa. Con esta significación introducía un sentido político — despertar el dormido entusiasmo de los españoles incitándoles a la reconquista de Granada — en el nuevo tipo de desir alegórico. Con la escuela nueva pueden relacionarse algunos desires, aunque de menos intrincado simbolismo, de don Pero Vélez de Guevara. El colector del cancionero, Juan Alfonso de Baena, compuso un poema en que se describen figuras de plañideras que avanzan a manera de cortejo procesional. Estas doncellas pisan sendas de abrojos, visten «luto de roto pedazo».

La única poesía que se nos conserva de fray Migir (o fray Miguel), también se refiere a la muerte de Enrique III y va compuesta en octavas de versos dodecasílabos. Supone, en noble

[1]) Generalmente se menciona, para este hecho, el año 1407, pero es debido a que en la época se contaba según el año eclesiástico, que comienza en el Adviento. Germán Bleiberg, en el *Diccionario* citado, universaliza este término de *dantismo*.

retórica, que el Rey se despide de la vida con acentos de desprecio por las fugaces glorias de la tierra, que parecen anticiparse a los motivos de las *Coplas* de Jorge Manrique.

Imperial; la influencia de Dante; su estilo

La más hábil compenetración del alegorismo y la poesía, en esta época, se debe al genovés avecindado en Sevilla, Miçer Francisco Imperial, en cuyas obras encontraba Baena «fermosa e sotil invençión» y «dimadas diciones». Dante era su modelo, al que tradujo y glosó en los momentos más inspirados de su arte. Su poesía más bella es una adaptación de diversos pasajes del «Purgatorio» y el «Paraíso», que dejan huella en otras composiciones. Una de éstas lleva la fecha de 1405, preciosa en la historia de nuestra escuela dantesca. Imperial era un espíritu de plena universalidad, nuestro primer poeta culto castellano, en el sentido más externo del cosmopolitismo. En sus estancias, notaremos salpicaduras de las lecturas más diversas; conocimiento de diversos idiomas; en el núcleo central del recuerdo y citas de Dante, asoman frases en inglés y francés, transcripción correcta de alguna expresión árabe, lecturas de los incipientes libros caballerescos: *Amadís*, *Lanzarote*, *Tristán*, *Flores y Blancaflor*. En sus desires más característicos, la trama es significativa: un sueño, un despertar entre cantos de aves o voces angélicas, una pradera de olorosas y pintadas flores y la aparición de figuras alegóricas: las Virtudes, los Planetas, etc. Si Dante tuvo por guía a Virgilio, Imperial necesitaba la dirección del poeta de la *Divina Comedia*, evocado entre rosales y árboles, de aspecto suave y benigno, vestidos color ceniza, barba y cabello blancos, portador del libro «escripto todo con oro muy fino». La concepción artificiosa de la naturaleza, bellamente estilizada, es una adquisición de Imperial en lengua castellana:

> Abrí los ojos e vime en un prado
> de cándidas rosas e flores olientes,
> de verdes laureles, todo çircundado
> a guisa de cava. De dos vivas fuentes
> nasçía un arroyo de aguas corrientes,
> caliente la una e la otra fría...

Todavía este comienzo del *Desir de los siete planetas* podía recordarnos a Berceo, pero el nuevo centro de gravedad poético se nos descubre claramente:

> tanta alegría non mostró en el viso
> el poeta jurista, teólogo Dante,
> Beatrís en el çielo, commo cuando quiso
> rasonar a el Sol...

Rara es la poesía de Imperial donde no esté consignado el nombre del vate florentino al lado de los más insignes de la Antigüedad; en una entre Homero, Horacio, Virgilio y Ovidio. Al imitar directamente a Dante, como en el *Desir de las siete virtudes*, Imperial escoge pasajes diversos de su modelo, los combina, los adapta a su asunto. Bellamente significativo es el final de la citada poesía: Imperial despierta de su visión de rosas y sones celestes, y encuentra en sus manos, abierto, el texto de la *Divina Comedia*. Tanto le sonaban los versos italianos, que en sus estrofas de arte mayor abundan los endecasílabos. Pero creemos exagerada la opinión de Menéndez y Pelayo al creer esto «reflexivo e intencional», anticipo de Boscán y Garcilaso. En métrica, no trató de imitar la forma dantesca; ya que lo más natural hubiese sido el intento de adaptación del terceto, como lo logró en catalán Febrer. A Imperial le pasó lo inverso que a Santillana al componer sonetos al «itálico modo». Éste, lleno el oído del dodecasílabo castellano, deja escapar versos de esta medida o análogos, como endecasílabos de gaita gallega; Imperial, italiano, acostumbrado a la lectura de Dante, construye abundantes endecasílabos entre las típicas estrofas de arte mayor.

El *Desir de Miçer Francisco a las siete virtudes* es su poema más conocido. En un ambiente de ensueño, el poeta, próxima la hora del amanecer, se acerca a una fuente «en un prado verde que un rosal enflora». Divisa cuatro círculos y tres cruces lucientes. Todo se alumbra, y distingue un jardín estilizado cercado por muros de jazmín. Aparece el poeta florentino dispuesto a acompañarle, entre cantos de voces angelicales. Paseando entre las flores advierte las siete estrellas que ofrecían aspecto de hermosas «dueñas», y se reunían en dos grupos. Tres tenían color de llama viva; las otras cuatro eran blancas como la nieve; todas cantaban y ofrecían atributos propios de las virtudes. Dante le ilustra

sobre cada una de las virtudes (Caridad, Fe, Esperanza, Justicia, Fortaleza, Prudencia, Templanza) y sus derivadas, que aparecen como las doncellas acompañantes. Esas señoras se oponen a fieras sierpes, que simbolizan los pecados. Una invectiva tomada de una de Dante contra Florencia, parece referirse a Sevilla. El guía vuelve a llevar al autor fuera del jardín fantástico, mientras suenan sonidos de órgano que brotan de las rosas. Se mueve un aire suave y despierta el poeta. Amador de los Ríos señaló una a una las imitaciones y traducciones de la *Divina Comedia* en esta composición. De todos modos, la arquitectura en la trabazón de tanto detalle disperso se debe al poeta. El conjunto inefablemente poético, confuso, difícil, vago, anuncia un nuevo lirismo en nuestro arte. Viene a ser un trasunto literario de las praderas finamente matizadas de los cuadros de la pintura florentina del siglo xv. Menos conocido, pero también vagamente lírico es un desir que no recogió Baena y se encuentra en un cancionero del Palacio Nacional. Comienza con el verso «Solo en l'alba pensoso estando». El poeta, en una floresta, oye los cantos amorosos de las aves. Una voz le declara prisionero. Vuelve los ojos el autor y ve una dueña resplandeciente,

> honesta, garrida, de muy buen donaire,
> el cuerpo estrecho, la faz bien tallada,
> donosa, polida, nariz afilada,
> prietos los ojos, mansos e suaves.

La envuelve una fragancia de rosas y jazmines. «En su mano tenía un arco d'amores.» Él se declara rendido ante tal belleza. La dama le dice que no morirá, pero quedará encadenado a un amor imposible. Los ruiseñores baten las alas, las flores se secan, las aguas se vuelven amargas. He aquí el mundo poético de este fino estilista, imitador del enamorado de Beatriz [1]).

[1]) Su antes aludido *Desir de los siete planetas* se compuso con motivo del nacimiento del futuro Juan II en 1405. Algunas otras composiciones corresponden al tono trovadoresco. Así, dedicó varios desires a damas, como a una de Sevilla a la que él llamó «Estrella Diana». Una, enfática, en tono mayor, «físola un día que vido e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Santa Ana, fuera de la cibdad». Dedicó otras «por amor e loores» a Isabel Gonçales, mançeba del Conde de Niebla. Otra a una «muy fermosa mujer e sabia, e bien enrazonada, e sabia de todos lenguajes», intercala una estrofa en francés que se supone dicha por la dama.

Textos de Imperial: edición *Cancionero de Baena*, por P. J. Pidal. Germán Bleiberg (op. cit.) destaca estos aspectos de Imperial.

El tono doctrinal y alegórico

Ya aludimos a Ferrant Sánchez Talavera o Calavera [1]), que dialogó con el canciller Ayala visiblemente preocupado por el tema del libre albedrío y la salvación del alma. Este detalle indica su índole grave y elevada. Se sabe, por algunas poesías, que anduvo enamorado, y gozó de los favores de la corte de Enrique III, pero también que, desengañado, dejó el palacio, se lamentó de los señores que no cumplían las promesas y cantó invectivas contra el amor «afeándolo y disiendo mal d'él». Más que las poesías circunstanciales, interesan las que se elevan a ideas generales sobre la inconsistencia de la vida y las vanas maneras del mundo. Un desir le ha dado fama. Anticipándose, en la fusión del dolor personal, con la tragedia colectiva de la muerte, y aun en las comparaciones y preguntas, a las *Coplas* de Jorge Manrique, nos dejó unas vigorosas estrofas de arte mayor, cuando «murió en Valladolid, el honroso e famoso caballero Ruy Páez de Ribera, fijo de Juan Furtado, mayordomo mayor del rey». Cuando pensamos vivir «se viene llegando — la muerte». Y nos preguntamos: «¿Qué se fisieron los emperadores, papas e reyes, grandes prelados...? ¿Dó los imperios e dó los poderes...? ¿Adó los tesoros, vasallos servientes, adó los firmalles, piedras preciosas, — adó el aljófar, posadas costosas, adó el algalia e aguas olientes...? ¿Adó los convites, çenas e yantares, — adó las justas, adó los torneos...?»

Al tono grave corresponde la versificación de los dos hermanos Martínez de Medina, que trataron temas teológicos y de filosofía moral. Uno de ellos, Diego, jurado de Sevilla, era tenido por hombre discreto y entendido en letras y en trato cortesano y agradable y humano en sus conversaciones. Pero el tema del desengaño se imponía y terminó de monje jerónimo su vida. Discutió con un

Consúltese: Amador de los Ríos, *Historia de la Literatura española;* M. Chaves, *Micer F. Imperial*, Sevilla, 1899; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante del Petrarca... sulla Letter. Spagnuola*, Milán, 1902; Farinelli, *Appunti su Dante in Ispagna* («Giorn. Storico lett. ital.», 1903).

[1]) Se inclina por la lección *Calavera*, en vez de *Talavera*, defendida por Menéndez y Pelayo, Dámaso Alonso, coincidiendo con los editores del *Cancionero;* pero no hay que olvidar que T y C se escribían casi igual en la época.

teólogo dominico sobre la inmaculada concepción de la Virgen. Gonzalo, el otro hermano, compuso en arte mayor varios desires contra las vanidades del mundo. Uno de éstos está hecho «en manera de contemplación de Dios», hablando por metáforas oscuras de los males y pecados de esta vida; otro se eleva al tema de las «personas divinas que son en la Trinidad»; en uno enseña al mayordomo mayor del rey (Juan Furtado de Mendoza) «cómmo este mundo es muy falleçedero e dura poco, e para en pena», recordando diversos casos de magnates y príncipes venidos a menos; en el más conocido se declaran «la justicia e pleitos» y «la gran vanidad d'este mundo».

Más cerca del alegorismo de Imperial está Ruy Páez de Ribera, vecino de Sevilla, que compuso un *proçesso* «entre la Soberbia e la Mesura», también, como en el caso del genovés, con un amplio vergel deleitoso en el que pasean y dialogan doncellas ricamente ataviadas. Este poeta revela el entronque de la poesía castellana alegórica con la fecha de la muerte de Enrique III, que ya hemos comentado. Su desir sobre este suceso presenta un prado, con sitiales lujosos y doncellas y caballeros de explicable simbolismo. El desir más famoso es el compuesto *A manera de proçesso que ovieron en uno la Dolença e la Vejez, e el Destierro e la Pobresa*, en que se falla a nombre de la última como «la más poderosa para destruir el cuerpo del hombre» [1]).

[1]) La mayoría de los restantes poetas del *Cancionero de Baena* ofrecen un carácter exclusivamente arqueológico. Citemos, tan sólo, a Ferrán Manuel de Lando, que discutió con los poetas de la generación anterior y compuso un curioso desir cuando San Vicente Ferrer predicó en Castilla, hacia 1411; y el colector de la antología Juan Alfonso de Baena, autor de una larga serie de poesías de ocasión, respondiendo a preguntas o censuras de los vates coetáneos.

Véanse, para todos los demás poetas: Las notas de la edición del *Cancionero* por PIDAL; el capítulo de MENÉNDEZ Y PELAYO en la *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, págs. 377-429.

CAPÍTULO X

La muerte, la magia, y la aventura caballeresca

La lucha del espíritu medieval con el renacentista; la posición psicológica ante la idea de la muerte. — La danza de la Muerte castellana. — La influencia del tema de la «danza macabra». — La magia, las ciencias ocultas y los certámenes poéticos; la vida y la leyenda de don Enrique de Villena. — Villena, gastrónomo, mitólogo, humanista. — Conocimiento de los ciclos caballerescos en esta época. — Los primeros libros de caballerías hispanicos.

La lucha del espíritu medieval con el renacentista; la posición psicológica ante la idea de la muerte

Tres elementos distintos, pero típicos de la última Edad Media, aparecen agrupados en este capítulo. La significativa expresión del terror ante la muerte, del contraste entre la alegría del vivir y la negación de la existencia terrena; una figura de humanista, entre turbias confusiones, a la que la imaginación popular puso un sambenito de magia negra, y las primitivas formas de nuestros libros de caballerías. Los valores literarios de esta representación son muy desiguales: la danza de la Muerte interesa más por su simbolismo de época que por el valor intrínseco; Villena es sólo un precursor, una figura histórica, que no supo plasmar sus propósitos en obras de verdadera belleza fundamental ni expresiva; y los libros de caballerías sólo pueden ser indicados rápidamente, ya que los textos que de ellos conocemos, aunque arrancando de esta época, han pasado por sucesivas refundiciones, hasta alcanzar su forma definitiva a comienzos del siglo XVI o a lo más a fines del XV. Pero todo ello es típicamente representativo del primer Renacimiento español. Un poco rezagadamente, como muchas otras de nuestras posiciones culturales ante el común denominador eu-

ropeo, se alzan tres motivos esenciales: la expresión del dolor ante el morir, en una forma de sátira social, igualatoria, democrática, que une los papas y emperadores con los labriegos y mendigos; el traductor de obras clásicas e italianas, aficionado a la vez a la buena mesa y a las artes adivinatorias y pintorescas supersticiones; y el nuevo sentido de la novela de amor, de aventura, de luchas inacabadas, entre las finas y heroicas siluetas entre las que resplandece la creación idealizada de Amadís, superación de las ficciones del ciclo bretón. La danza de la Muerte corresponde a un tema de fin de Edad Media. Su género sintetiza la lucha de valores, el contraste entre dos concepciones de la vida, la de la primera Edad Media y la modificación de su espíritu en los siglos del primer Renacimiento. Hasta los siglos XI y XII dominaba el motivo de la serenidad, de la alegría ante la muerte, efecto de la fe, de la confianza cristiana. Morir es despertar ante la vida verdadera, vencida la fragilidad del mundo del cuerpo y de la tierra. Así asistíamos a la muerte plácida de los santos en los poemas suaves y delicados de Berceo; así, fuera de la selva oscura de la vida del mundo, Dante pudo escalar la cima luminosa del Paraíso. Así entramos en la época gótica; con Berceo en el siglo XIII; con Dante, el valor supremo medieval, en los albores del XIV. Transcurría la época de la tristeza resignada del sentimiento de la nostalgia del cielo. En el comienzo de la etapa gótica se halla ya el contraste entre la alegría del vivir y la muerte inesperada. En la primera forma de manifestarse este conflicto anunciador de las danzas macabras, domina una tristeza resignada, levemente melancólica ante la muerte. El *Encuentro de los tres vivos con los tres muertos* en la literatura francesa, es un ejemplo de ética renunciadora, sereno, conformista. Todavía mucho después, en la historia del arte; en las pinturas murales del camposanto de Pisa, atribuídas a Orcagna, el gesto de repugnancia de los nobles y caballeros ante los tres ataúdes abiertos, se compensa con el «paraíso terrenal» de los ermitaños — montañas que parecen de madera recortada, fuentes, frescos de paisaje florentino —, y el encanto de la Jerusalén celeste: guirnaldas de rosas, jóvenes de túnicas límpidas, concierto de arpas angélicas.

Al plasmarse en género la danza de la Muerte, en que ésta llama a todos los seres humanos, altos y humildes, a cortar en flor sus vidas asidas a la tierra, el perfil obligado es una retorsión

de tragedia. Así surgen las que Menéndez y Pelayo ha llamado bellamente «visiones macabras... fantásticas rondas de espectros... humorismo de calaveras y cementerios, que... en Alemania y en el norte de Francia informan un ciclo entero de composiciones artísticas, y no sólo se escribe, se representa, se danza, sino que se pinta, se esculpe y se graba y reaparece dondequiera; en las letras de los misales y de los libros de horas, como en las vidrieras de las catedrales; y llega a obtener en aquella universal pesadilla del siglo XIV cierto género de siniestra realización histórica, con las danzas de epilépticos y convulsionarios de San Guy, que interrumpían con lúgubre y tremenda algazara el silencio de la noche y la medrosa paz de los cementerios». En esta misma época, a la serenidad de rostros y líneas de las figuras yacentes de la escultura funeraria, siguen la repugnancia de la corrupción, los rostros carcomidos, la fealdad desnuda, esquelética, de la Muerte. Paralelo de todo esto es la aludida posición de espanto ante el morir, de nuestro vital Arcipreste de Hita o el contraste entre los cuentos desenfadados del *Decamerone* y las trágicas historias de amores de la misma colección. En cambio, don Juan Manuel, rezagado en relación con el Arcipreste, vive sólo en la resignación. y melancolía, comparable a los frescos de Pisa, en la página también destacada, del «cuerpo del homne finado».

La danza de la Muerte castellana

Esta *Danca general* en que la Muerte «avisa a todas las criaturas que paren mientes en la brevedad de su vida», está compuesta en estrofas de arte mayor, y no parece tener más antigüedad que la correspondiente a los primeros años del siglo XV [1]). Procediendo de una fuente francesa, aclimata el género de la «danse macabrée» en la literatura castellana, insistiendo en dos puntos raciales: el democratismo, que se complace en unir los

[1]) Se halla en un códice de El Escorial que contiene, además, los *Proverbios* de Sem Tob, el *Tractado de la Doctrina* de Pedro de Veragüe y la *Revelación de un ermitaño*. Fué editada en el siglo pasado por Ticknor, Janer («Autores Españoles», LVII). El mejor texto es el de Foulché-Delbosc, Barcelona, 1907.

Consúltese: A. Lasso de la Vega, *La danza de la Muerte en la poesía castellana;* Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, I, 344.

destinos de las más bajas y más altas situaciones sociales; y la lección moral, la amonestación predicadora, la ética senequista.

Habla la Muerte, y se dirige a todas las criaturas, declarando locura la vanidad humana y ofreciendo las doctrinas del «frayre» predicador, que toma la palabra para insistir sobre el tema capital de la igualdad ante el morir y necesidad de las buenas obras. Al comenzar la parte propiamente dicha del diálogo («A la dança mortal, venid los nasçidos»), un detalle significativo es precioso como posición psicológica de la época. El contraste entre la vida, bella, digna de ser gozada, y el horror de la muerte se encuentra en la primera llamada a la danza:

> Esta mi dança traye de presente
> estas dos donsellas que vedes fermosas,
> ellas vinieron de muy mala mente
> oyr mis canciones que son dolorosas;
> mas non les valdrán flores e rosas
> nin las composturas que poner solían.
> De mí sy pudiesen partirse querrían,
> mas non puede ser, que son mis esposas.

El conflicto es bien claro: la juventud va a la fuerza hacia el dolor, y un hondo simbolismo llama a las dos muchachas «esposas de la Muerte»; junto a sus «aposturas», belleza, gracia, se eleva la amenaza trágica de fealdad, desnudez «sepulcros escuros de dentro fedientes» y gusanos «que coman de dentro su carne podrida». No puede encontrarse más salvaje expresión. El realismo español en los confines de lo macabro se anticipa a la pintura de Valdés Leal, del siglo XVII. A continuación, alternan las estrofas de la muerte con los invitados al baile terrible: el «Padre Santo», el emperador, el cardenal. el rey, el patriarca, el duque, el arzobispo, el condestable, el obispo, el caballero, el abad, el escudero, el deán, el «mercadero», el arcediano, el abogado, el canónigo, el «físico», el cura, el labrador, el monje, el usurero, el «frayre», el portero el ermitaño, el contador, el diácono, el «recabdador», el subdiácono y el sacristán, y el rabí y el alfaquí, el santero. Todos se lamentan y quieren evitar la presencia de la Muerte. «¡Ay de mí, triste!», gime el papa; «Llegad vos con los ballesteros, — amparadme todos por fuerza de lanza», demanda el rey; «¡O qué malas nuevas son éstas...!», lamenta el duque, mientras el condestable quiere escapar por todos los medios: «Decid a mi

paje — que traiga el caballo, que quiero fuir». El obispo llora al dejar sus palacios repletos de plata y oro, y el abad al perder los «manjares sabrosos» que guardaba en su celda. Al abogado *non le valdrán libelo ni fuero*, ni al médico las promesas de la ciencia de Avicena. A todos inspira la muerte recelo o terror, hasta a un ermitaño viejo, si bien éste (por sus buenas obras, como un monje oscuro, y como el labrador por sus trabajos) se resigna y confía en Dios. Al final, la Muerte alude a todos los que no nombra, ya que nadie puede librarse de su dominio.

La obra, más por su representación en un género cosmopolita que por su mérito real, merece recordarse. Algunos detalles revelan un instinto satírico, trágico, y conocedor de los contrastes. Al seguir el modelo francés introduce motivos típicamente españoles de Edad Media, como el rabí y el alfaquí, que invocan respectivamente a «Elohim» y a «Alahá». A pesar de que toda la obra sigue la forma del diálogo, no parece haberse destinado a la representación, como tampoco la más tardía *dança* catalana de Pere Miquel Carbonell, del tiempo de Fernando el Católico.

En el mismo códice en que se encuentra la *Danza de la Muerte* castellana, otro poemita, también en estrofas de arte mayor, expresa sentimientos análogos. Me refiero a la *Revelación de un ermitaño*, en que se continúa el tema de la disputa del Alma y el Cuerpo, con la visión de un valle oscuro en el que se encuentra un cadáver hediondo, descrito con los rasgos más repugnantes y macabros. El ánima y el cuerpo se achacan recíprocamente los pecados del hombre, y se desenvuelven los temas obligados de la caducidad de los bienes terrenos y falsos juicios del mundo.

La influencia del tema de la «danza macabra»

Más que el valor mismo de nuestro poema en estrofas de arte mayor, en que la Muerte ha trazado ese círculo de danza con los estremecimientos de los eclesiásticos y seglares, pobres y ricos, merece destacarse su influencia en la literatura posterior. El espíritu de rebeldía ante la resignada aceptación de la muerte, que informa las danzas europeas del siglo XIV, no tiene una persistente continuidad en el XV castellano. Es curioso que después de que el Arcipreste, genio intuitivamente comprensivo de su época, se puso

a la altura y profundidad de lo mejor del siglo XIV europeo, el espíritu cristiano del XV español diera nuevas notas de resignada serenidad. Suave conformidad, y no el terror de la muerte, expresan los rostros plácidos de la escultura funeraria del gótico flamígero y aun de la época del plateresco. El sepulcro del Doncel de Sigüenza, hermano en lirismo sereno de las *Coplas* de Jorge Manrique, es un ejemplo bellamente significativo. Nuestra cultura no rompe con el pasado, sino que, dentro de todas las adquisiciones del arte nuevo, conserva el espíritu de generaciones anteriores. Por esto mismo las principales derivaciones de la danza de la Muerte, alguna imitando la métrica de esta composición, se escribirán en pleno siglo XVI. En la floración animadamente poética del teatro de Gil Vicente, la *Trilogía de las Barcas* ocupa un lugar importante; gran parte de ella es una derivación del tema de la danza macabra, que puede notarse especialmente en la *Barca de la Gloria*. Al ocuparnos del teatro «prelopista» del siglo XVI, dedicaremos un apartado del capítulo a estudiar las nuevas formas de la danza de la Muerte en el teatro del quinientos; Pedraza, Carvajal, Sánchez de Badajoz, Horozco, serán los nombres representativos. Pero no acabará aquí esta derivación, coetánea de los dibujos de Holbein [1]) en la pintura alemana, que en el siglo XVI — rígidos, lineales, esquemáticos — continúan la tradición de los tallados en madera. Todavía se asomará la Muerte danzadora, con su lección de filosofía moral, a nuestro XVII. Don Quijote se encontrará con la carreta de cómicos que van a representar el «auto de las Cortes de la Muerte», y las obras sacras de Lope y Amescua ofrecerán este lado tradicional. En la pintura del siglo XVII, el aire de danza del cuadro *In ictu oculi* de Valdés Leal es hermano de la igualación de las majestades y bellezas ante la muerte, del auto calderoniano *No hay más fortuna que Dios*. Calderón recibe aún el tema de la danza. En el auto *El gran teatro del Mundo*, una escena igualatoria es un enlace clarísimo con la pesadilla macabra de los siglos XIV y XV. Pero en Calderón la evolución es clara; no aparece ya la Muerte, y la parte activa del personaje

[1]) ICAZA ha publicado nuestra *Danza de la Muerte* del siglo XV teniendo como ilustraciones los grabados de Holbein, Madrid, 1919. Sobre la danza de la Muerte en general, consúltese: A. LASSO DE LA VEGA, *La danza de la Muerte en la poesía castellana*, Madrid, edición Medina (sin año); LOUIS DIMIER, *Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien*, cuarta edición, París, 1908; JOSEPH MORAWSKI, *La Danse Macabre* («Revue de Pologne», I); W. UMBERT, *Französische Totentänze*, 1929.

igualador corresponde al Mundo que dialoga con el Rey, la Hermosura, el Labrador, el Rico, etc.

Otro aspecto de derivación de la danza de la muerte combinada con los motivos grecorromanos del Renacimiento, que revelan influencia de Luciano, se hallará en obras como el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, línea erasmista, satírica, llena de humor trágico que llevará, en la época barroca, a *Los sueños* de Quevedo.

La magia, las ciencias ocultas y los certámenes poéticos; la vida y la leyenda de don Enrique de Villena [1])

En los comienzos del siglo XV, la figura de este pretendiente a marqués de Villena, cuyo título no logró alcanzar, se alza entre el misterio y la ironía, como un frey Gil de Santarem o un doctor Fausto, en tono menor; como un mago más de entremés que de tragedia. Fernán Pérez de Guzmán [2]) hizo de él una semblanza excelente; «Pequeño de cuerpo e grueso, el rostro blanco e colorado», «muy sotil en la poesía.. e muy copioso y mezclado en diversas sciencias. Sabía hablar muchos lenguajes; comía mucho, y era muy inclinado al amor de las mujeres». Su afición a las letras desde edad temprana sorprendió mucho a sus contemporáneos: «quando los niños suelen por fuerza ser llevados a las escuelas, él contra voluntad de todos se dispuso a aprender, e tan sotil e alto ingenio había, que ligeramente aprendía cualquier sciencia o arte a que se daba, ansí que bien parescía que lo había *a natura*». Precoz en el trabajo intelectual, gustador de los placeres del cuerpo y del espíritu, epicúreo del humanismo, careció de

[1]) Consúltese: E. Cotarelo, *Don Enrique de Villena, su vida y obra*, Madrid, 1896; M. Serrano, *El mágico Villena* («Revista de España», pág. 303); L. G. A. Getino, *Vida y obras de fray Lope de Barrientos*, Salamanca, 1927. Menéndez y Pelayo ha hecho una viva semblanza de Villena en la *Antología de líricos*, V, págs. XXVII y sigs.

[2]) *Generaciones y semblanzas*, edición «Autores Españoles», LXVIII, página 710. Sobre la leyenda de Villena prepara un estudio Morales Oliver, que ya ha recogido diversos elementos del mito Villena, en relación con *La leyenda del hombre que perdió su sombra*. Algunas tradiciones — cosa extraña e históricamente verdadero disparate cronológico — han unido el nombre de Villena al de Arias Montano, salpicándolo de chistosas modernizaciones llenas de la gracia del espíritu andaluz (Morales las ha recogido principalmente en la provincia de Huelva).

elevada dignidad varonil. Aspiró por todos los medios al marquesado y otros grados honoríficos, cometiendo las mayores bajezas ante Enrique III, consintiendo hasta la disolución de su matrimonio [1]). Así, pudo continuar la semblanza Pérez de Guzmán: «Era este don Enrique ajeno y remoto, no solamente a la caballería, más aún a los negocios del mundo y al regimiento de su casa e hacienda era tanto inhábile e inepto, que era gran maravilla». Así fué menospreciado por sus contemporáneos, hombres de acción, de los que «algunos burlando decían que sabía mucho en el cielo e poco en la tierra».

Su afición a las artes adivinatorias, a las ciencias ocultas, hizo que su figura tomara siniestro colorido en su epoca. Villena era un «mago» que había hecho pacto con el diablo. El inteligente Guzmán, sin llegar a este extremo, admite que Villena «non se deteniendo en las sciencias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles o raheces, artes de adivinar e interpretar sueños e estornudos e señales, e otras cosas tales, que ni a príncipe real, e menos a católico cristiano convenían; e por esto fué habido en pequeña reputación de los reyes de su tiempo, y en poca reverencia de los caballeros». Su fama de brujo motivó que, a su muerte (1434), el rey don Juan II mandara quemar sus libros, encomendando esta tarea a fray Lope de Barrientos, obispo de Segovia. Este prelado tenía grandes simpatías por las artes mágicas, lo cual contribuyó a que no se quemaran todos los libros del «encantador» y a que utilizara varios de él en su *Tractado de las especies de adivinanza*. La quema de la biblioteca de Villena ha sido exagerada, en cuanto a importancia, desde el siglo XVII; de todas maneras, el obispo *amateur* de la magia sentía la destrucción obligada de obras «que en algund tiempo podrían aprovechar a los sabios». Consta el nombre de uno de los libros quemados: el del *Angel Raziel*, en que éste designa al guardador del paraíso que dió a un hijo de Adán una rama del árbol de la vida, como varita mágica «por la cual podiese e sopiese llamar los buenos ángeles para bien fazer, e los malos para mal obrar». El libro conservado de Villena que guarda relación con estas «ciencias non cumplideras de saber», es el *Tractado del aojamiento o fascino-*

[1]) Su mujer, doña María de Castilla, pasó a ser manceba de Enrique III, que hizo a Villena maestre de Calatrava; en la solicitud de nulidad de matrimonio, el marido alegó impotencia.

logía, curioso, muy poco serio, que demuestra que la importancia del «mago Villena» no pasa de lo pintoresco [1]). Pero la leyenda tenía su base: un obispo quemando libros de magia; un sabio que había vendido el alma a Satanás. Ya tenemos el popular «germen de un Fausto español, a quien sólo ha faltado un Goethe que le desenvolviese» (Menéndez y Pelayo). Pero aun la leyenda de mago está salpicada de ironías de sainete. «Cualquiera diría — escribe graciosamente Menéndez y Pelayo — que alguno de aquellos espíritus traviesos y burlones que él evocaba según la leyenda, se complacía en enredar los hilos de la trama de su vida, haciéndola degenerar en farsa grotesca.» La forma más típica de esas tradiciones populares es la que hace de Villena un Fausto estafador, que en vez de dar su alma al diablo, le burla con la entrega de su sombra. La que le supone encerrado en una redoma, ha sido revivificada en épocas distintas por Quevedo y Hartzenbusch. De otra parte, el siglo xv le convertía en maestro universal de la magia negra, por ejemplo en el *Libro del Tesoro o del Candado*, anónimo, donde aparece Enrique de Villena adivinando el futuro, oscureciendo el sol — señor del trueno y de la lluvia —, con la potestad de hacerse invisible y refiriendo su visión del Hermes Trimegisto, sobre un pavo real, dominador de la Geometría y de la Alquimia.

Contraste con este perfil, en que asoma el gesto espectral de la nigromancía, presentan los certámenes poéticos, oasis de gloria para la vanidad literaria de Villena el solitario. Cuando don Fernando de Antequera fué elegido rey de Aragón en el compromiso de Caspe (1412), Villena dirigió los festejos que se realizaron en Zaragoza y Barcelona. Estos juegos florales, en un ambiente de ceremonia y lujo escenográfico, fueron presididos por el autor del *Arte de Trovar*. Con riqueza de detalles el mismo autor nos describe el suelo entapizado, con los asientos para los trovadores con un bastimento cuadrado, como un altar, tapado con paños de oro, ostentando los libros del Arte y de la Joya, y las proposiciones de los mantenedores, con alabanzas de la «Gaya ciencia», y el premio al vencedor en el certamen, y la salida triunfal del «que ganó la Joya». En Zaragoza se representó una especie de moralidad alegórica, con personajes como la Verdad, la Paz

[1]) Textos en la «Revista Contemporánea», 1876, pág. 405; «Revue Hispanique», 1917 (con el tratado *De la lepra* y la *Consolatoria*).

y la Justicia; obra de Villena, o por lo menos dirigida por él [1]).

El *Arte de Trovar* de Villena, donde se nos refieren muchas de esas circunstancias, viene a ser una preceptiva a base de las teorías provenzales del arte poético. Sólo se nos conserva una parte, pero da idea de la construcción de la obra y de los influjos provenzales y catalanes. Realmente, Villena es un lazo de unión entre la Cataluña del siglo XIV y la Castilla del XV; llegaba a su tratado teórico del verso una tradición que arrancaba del consistorio de Tolosa [2]).

VILLENA GASTRÓNOMO, MITÓLOGO, HUMANISTA

Villena nos dejó un libro muy interesante para las costumbres de la época: el *Tractado del Arte de cortar del cuchillo o Arte Cisoria* [3]), que es a la vez la preceptiva del buen servicio de mesa en los palacios de los magnates y una enumeración de platos, que señala una línea que han de seguir los tratadistas culinarios, como Ruperto de Nola en su *Libro de guisados*, más dentro del siglo XV, y Martínez Montiño, cocinero de los Austrias, en la aurora del Barroco. Villena traza una curiosa viñeta del «cortador del cuchillo» («barba raída, uñas mondadas a menudo», «bien lavado rostro y manos», «botas... nuevas», «guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras», «lúas» (guantes) olorosas «de cuero de gamo», y de la presentación de los manjares en la mesa, describiéndose diversas clases de cosas simples («aves, animalias de cuatro pies

[1]) El fin de su vida lo pasó Villena en su señorío de Iniesta, lejos de la corte, entregado a la ciencia, a la magia o adivinanza y a la buena mesa. Murió estando casualmente en Madrid en 1434 (había nacido en 1384).

[2]) Textos del *Arte de Trovar*; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, V, páginas 3 y sigs.; SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1923. Consúltese: SÁNCHEZ CANTÓN, *El Arte de Trovar*... («Revista de Filología Española», 1919).

[3]) Códices del *Arte Cisoria*: Biblioteca de El Escorial y Biblioteca Menéndez y Pelayo; edición Real Biblioteca de San Lorenzo, 1766, ilustrada por Felipe Benicio Navarro, Barcelona, 1879.

La obra parece que fué compuesta por Villena en 1423, e indudablemente es la mejor escrita entre las que han llegado a nosotros. «Se ha dicho que don Enrique de Villena, considerado como escritor, no tiene ninguna cualidad relevante y carece absolutamente de color y de nervio. Verdad será tratándose de otros libros, pero no éste del *Arte Cisoria* en que, salvo el afán de latinizar, hay páginas descriptivas que por el primor y riqueza de los detalles honran grandemente la lengua castellana del siglo XV.» (MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, V, págs. XIV-XLV.)

pescados, frutas...») y compuestas («empanadas, pasteles, albóndigas rellenas...»).

También ofrece interés histórico el libro de mitología moral *Los doce trabajos de Hércules*, transición entre ética medieval y fábula grecorromana [1]). Revela conocimiento de Dante y Petrarca — hay algo, en la arquitectura alegórica del libro, de influjo de *Los triunfos* — y a la vez se enlaza con la inmediata tradición didáctica de los siglos XIII y XIV — Llull, don Juan Manuel —, simbolizando cada uno de los trabajos de Hércules la victoria de las virtudes sobre los vicios. No puede ser más típica de la época esta alegoría cristianopagana, toscamente desarrollada. Así, Hércules aplastando con su clava al furioso león de Nemea, representa el poder de los prelados — báculo, defensa contra los enemigos de la Iglesia — venciendo a la soberbia, cabeza de los pecados; el jardín de las Hespérides que guarda las manzanas de oro, alude al «don de ciencia» del Espíritu Santo, etc. Nada más apartado de la deliciosa fusión de mitología y cristianismo de los «autos» de asunto pagano de Calderón, y sin embargo el camino estaba trazado. Menéndez y Pelayo, ante la obra primaria de Villena, pensaba en «una vieja colección de tapices en que estuviesen representados y moralizados los trabajos de Hércules».

Ya esta obra revela al humanista que Villena, en forma elemental, llevaba en su espíritu. Dos traducciones marcan una fecha capital en la historia de nuestro Renacimiento. Villena nos ofrece la *Eneida*, en la primera versión en lengua moderna, completa (antes sólo existían compendios en catalán e italiano), cuyo noble intento puede disculpar los errores de interpretación y las glosas añadidas para explicar el texto en algunos pasajes que aparecen dentro de la obra misma [2]). Villena tradujo también la *Divina Comedia*. Este texto se consideraba perdido y, desde luego, no se

[1]) Los *Doce trabajos* se redactaron primeramente en catalán (Valencia, 1417), y el mismo Villena se tradujo a sí mismo en un castellano de abundantes formas aragonesas. Esta versión la hizo «alongando en algunos pasos e en otros acortando». Se publicó por primera vez en Zamora, 1483.

[2]) La traducción de la *Eneida* se empezó en septiembre de 1427 y se terminó en octubre del año siguiente. Se conserva en tres códices — de Madrid, Sevilla y París —, Villena tradujo a Virgilio «movido» por Juan II de Navarra (después rey también de Aragón), que deseaba leer la *Eneida* en lengua vulgar interesado por el papel que desempeñaba su autor en la *Divina Comedia*. Esta versión es, pues, un efecto de la fama y lectura de Dante. Consúltese MÉNDEZ RAYÓN, *La «Eneida» de Virgilio traducida por don Enrique de Villena* («Revista Ibérica», I, pág. 443).

podía identificar con una versión glosada del canto primero del «Infierno» de un códice de El Escorial. Mario Schiff descubrió en la Biblioteca Nacional de Madrid un texto completo que creyó ser la auténtica versión de Villena. Esta opinión es aceptable. El estilo, la manera de glosar o comentar frases y aun el desaliño y confusión propios de una tarea improvisada y precipitada se avienen con la paternidad del llamado marqués [1]). Villena en estas dos versiones realizó una importantísima labor. A tientas, toscamente, preparó el camino de los primeros renacentistas españoles. La dirección virgiliana estaba esbozada por él, y al escribir la versión de Dante a ruego de Íñigo López de Mendoza establece un lazo de unión entre sus primarios atisbos y el refinamiento de la escuela alegóricodantesca del autor de la *Comedieta de Ponça* [2]).

Conocimiento de los ciclos caballerescos en esta época

Villena había vivido en pleno ambiente caballeresco. Precisamente su muelle inactividad externa contrastaba con los hechos de armas de su generación, contribuyendo a su fracaso. Pero no faltan elementos literarios, en él, que denuncian la época. Al frente de *Los doce trabajos de Hércules*, consta el deseo de que la obra mitológicomoral sea «espejo actual a los gloriosos caballeros en armada caballería, moviendo el corazón de aquellos a non dubdar los ásperos fechos de las armas et aprehender grandes et honrados partidos, enderezándose a sostener el bien común, por cuya rasón caballería fué fallada». Ya antes de Villena eran conocidos los

[1]) Este texto — Biblioteca Nacional de Madrid — perteneció a los fondos del Duque de Osuna. Contiene el texto italiano de la *Divina Comedia* con comentarios latinos, especialmente sobre el «Infierno», al margen, y la versión atribuída a Villena, igualmente marginal. Algunas notas, en diversos lugares del texto, denuncian la mano del propio Marqués de Santillana; todo lo cual habla a favor de la opinión de Schiff. Así están traducidos los dos primeros tercetos de la *Divina Comedia*: «En medio del camino de nuestra vida me fallé por una espesura o silva de árboles obscura en do el derecho camino estaba amatado. E quanto a dezir qual era es cosa dura esta selva salvaje áspera e fuerte que pensando en ella renueva el mi miedo»... Villena hizo su versión de Dante durante la misma época en que tradujo la *Eneida* («que durante este tiempo fiso la traslación de la *Comedia* de Dante»). Consúltese: Mario Schiff, *La première traduction espagnole de la «Divine Comédie»* («Homenaje a Menéndez y Pelayo», I, págs. 269-307).

[2]) La versión castellana de Dante corría parejas con la catalana — muy interesante, en tercetos — de Andréu Febrer («en rims vulgars cathalans») que se terminó el 1.º de agosto de 1429.

principales ciclos caballerescos europeos. Todo el siglo XIV desarrolló una extraordinaria actividad de versiones y adaptaciones. La Mitología, hecha novela de caballerías, tenía necesariamente que ocupar un lugar importante — lugar que se une con el mundo alegórico y de finalidad de justicia por las armas, de las palabras antes transcritas de Villena —, y las versiones hispánicas del *Roman de Troie*, de Benoit de Sainte-More, lo atestiguan; la castellana, se dice comenzada en tiempo de Alfonso XI [1]), y la gallega, bastante posterior, señala la fecha de 1411. No faltaba lo caballerescosentimental: el tema de *Flores y Blancaflor*, que en el siglo XIV originó *Il Filoco* de Boccaccio, era conocido en Castilla en la misma época, como lo atestigua el conocido verso del Arcipreste «Ca nunca fué tan leal Blanca Flor a Frores», aunque el texto hoy utilizable de esta leyenda en castellano — publicado en el siglo XVI — no pueda ser anterior al final del XV. Y penetraba, al propio tiempo, el cielo bretón, identificado con la nueva sensibilidad de segunda Edad Media, hastiada de ascetismo. El origen céltico de los temas bretones puede explicar la nueva concepción del amor, ilícito, soberano, más fuerte que el honor y que los lazos de la sangre — como ha analizado fina y profundamente Gastón Paris —, pero su aclimatación en la Europa de los siglos XIII y XIV es sumamente significativa. El Arcipreste, en el verso que sigue el anteriormente citado, habla de la novedad del ciclo bretón en su época, «nin es *agora* Tristán con todos sus amores...». La novedad se refería indudablemente a Castilla, ya que en lengua gallega abundan las referencias a los amores de Iseo y Tristán, a través de todo el siglo XIII. Galicia fué, para Castilla, la portadora de todos los motivos bretones: Tristán, Lanzarote, el sabio Merlín. Algunos datos confirman el testimonio de Juan Ruiz; antes de 1325 era lo suficientemente popular una leyenda bretona para que a un halcón se le llamara «Lanzarote» [2]), y en el *Poema de Alfonso XI* se cita por antonomasia «la farpa de Don Tristán» y se narra una profecía de Merlín.

La época de Ayala y de los poetas antiguos del *Cancionero de Baena* marca la máxima popularidad de estas leyendas. Así, leeremos en Ferrús alusiones al rey Artús, a Lanzarote y Ginebra, a Tristán e Iseo, junto a referencias al ciclo carolingio — «Carlos

[1]) Véase sobre la *Crónica troyana*, el subcapítulo de la página 162.
[2]) Según don Juan Manuel en el *Libro de la Caza*.

Magno, Don Roldán» —. Imperial une el nombre de Tristán — «sabidor de farpa» — con los de Flores y Blancaflor, y los temas del ciclo clásico — Achilles, Paris, Troilo —, y Ferrán Sánchez Talavera habla del sabio Merlín y de la «demanda del Santo Grial».

Los primeros libros de caballerías hispánicos

Toda esta floración caballeresca se refería a versiones de libros extranjeros. Ya consignamos, en el capítulo v, la importancia de la versión de la *Gran Conquista de Ultramar* en tiempo de Sancho IV. El siglo xiv comenzó a ofrecer una literatura indígena del mismo espíritu. Parece haber sido compuesta en la primera mitad de esa centuria la interesante *Historia del Caballero de Dios que había por nombre Cifar*, con manifiesto entronque con la literatura didáctica de su tiempo — sentencias, «católicas doctrinas», influjo del *Barlaam* —, pero con una extraordinaria originalidad en el sentido mundano de aventura y de contraste. Una extensa zona de motivos se une en este libro específicamente español: las leyendas devotas, la línea aventurera de novela bizantina, los presagios y el valor personal del héroe caballeresco, los refranes populares en boca del escudero Ribaldo, primer esbozo de lo que serán en la Edad de Oro el gracioso del teatro, el pícaro de la novela y nada menos que el Sancho Panza de Cervantes. Las aventuras por mar y por tierra de Cifar y sus familiares, la mezcla de realismo y de maravilloso, hacen del libro, por otra parte, un remoto precedente del *Persiles* [1]).

[1]) Textos: manuscritos de las Bibliotecas Nacionales de París y Madrid y edición 1512, Sevilla. El elemento central del asunto, según ha estudiado C. Ph. Wagner, coincide con la leyenda de San Plácido o Eustaquio, convirtiéndose el santo en héroe caballeresco — interesante como motivo de secularización, propio del siglo xiv —, tema del *Speculum historiale*, *Gesta romanorum*, etc., pero modificándose con otros diversos elementos ya tradicionales ya originales del autor castellano. La parte popular del escudero Ribaldo es sumamente curiosa, y algunas de sus aventuras — como el robo de nabos en un huerto y el ingenio picaresco del mozo para querer justificarlo — son típicas como precedente de la gran literatura satíricorrealista de nuestros siglos de oro. Por último, no faltan elementos heroicos en este mismo personaje. — Texto: Edición Wagner, Ann. Arbor, 1929. Consúltese: C. Ph. Wagner, *The Sources of «El Caballero Cifar»* («Revue Hispanique», t. x, 1903); Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, i, cap. v, págs. clxxxvi y sigs.).

Sobre los grandes ciclos caballerescos y sobre su influjo en España, consúl-

También hay que situar en el siglo XIV la primera versión del *Amadís*. Es muy conocida la cita de Ayala, que alude a las obras leídas en su juventud:

> Plógome otrosí oír muchas vegadas
> libros de devaneos e mentiras probadas,
> *Amadís*, *Lanzalote* e burlas assacadas,
> en qué perdí mi tiempo a muy malas jornadas.

Pero Ferrús concreta más la cita del famoso héroe de caballerías: «Amadís, el muy fermoso...; sus proezas fallaredes — en tres libros...». Tres libros, por lo tanto, constituían la materia del *Amadís* de la segunda mitad del siglo XIV. No son éstas las únicas citas. Imperial, en la poesía aludida en que habla de diversos ciclos caballerescos, añade el nombre de los dos amantes hispánicos: «E de Amadís e los de Oriana». Los problemas bibliográficos que plantea la novela del *Doncel del mar* serán estudiados más adelante, al referirnos al texto conocido publicado en los albores del siglo XVI. Pero no podía faltar la alusión en la época correspondiente a su redacción primitiva [1]).

tese: GASTÓN PARIS, *Poèmes et Légendes du Moyen Age*; P. PAIRS, *Les Romans de la Table Ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, París, Techener (1868-77); THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920; W. J. ENTWISTLE, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, 1925; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, cap. IV, páginas CXXV y sigs.

[1]) Consúltese: GRACE S. WILLIAMS, *The «Amadis» question* («Revue Hispanique», 1909); BRAUNFELS, *Kritischer Versuch über den Roman Amadis von Gallien*, Leipzig, 1876; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, páginas CXCIX y sigs.

CAPÍTULO XI

La literatura del gótico florido (época de don Juan II)

El arte y la corte literaria de Juan II. — Juan de Mena y su representación en el estilo de la época. — La lengua y el verso; Mena, poeta culto. — El tono menor y la poesía doctrinal de Juan de Mena. — El alegorismo. Lo nacional, lo medieval y lo renacentista en el *Labirinto*. — El Marqués de Santillana; el hombre, el político, el humanista. — La biblioteca del Marqués y la cultura de su época. — Las obras en prosa de Santillana. — Las influencias en la obra del Marqués. Las poesías doctrinales. — Los poemas alegóricos de Santillana. — La estilización de los elementos populares. — La corte literaria de Alfonso V de Aragón en Nápoles.

El arte y la corte literaria de Juan II

Juan II reinó de 1419 a 1454. A su época alcanzaron algunos autores estudiados, como Villasandino y Enrique de Villena. Coincide la nueva generación con la época del gótico llamada «flamígero», en que los adornos engalanan y transforman el espíritu severo del estilo de los siglos XIII y XIV. En el XV se alzan las torres caladas de la catedral de Burgos y una riqueza de forma y de detalles envuelve la tradición del arte ojival. Juan II y su esposa yacen bajo los vistosos encajes de piedra de los sepulcros de Gil de Siloe de la cartuja de Miraflores. La corte literaria del mismo monarca había vivido entre escuelas literarias de análogo espíritu. Puymaigre ha estudiado la corte literaria de este monarca castellano, y Menéndez y Pelayo ha evocado en rotundos períodos el aspecto histórico — luchas intestinas, grandeza y fracaso de don Álvaro de Luna — de la época del *Labirinto*. Realmente, es exacta la frase de «pórtico del Renacimiento» español. Toda España estaba en esta época abierta a las influencias del humanismo. En Aragón

coincide, casi exactamente, la etapa de Juan II de Castilla con la de Alfonso V, que ocupó el trono de 1416 a 1458; período brillante de la conquista de Nápoles y de la incorporación de los principales motivos del Renacimiento de Italia a la Península Ibérica. La relación de Castilla con Cataluña es intensa en esta época; poetas catalanes influyen en Santillana; prosistas, en el Arcipreste de Talavera; paralelamente al influjo dantesco de Mena, Petrarca deja un signo capital en el gran poeta emocional y vigoroso de la Valencia del siglo xv, Auzias March, muerto en 1460. En 1429, había traducido el *Decamerone* de Boccaccio al catalán, mientras en Castilla predominaban las obras morales del autor del *De casibus virorum*.

Las luchas interiores, el anarquismo de los nobles, la flojedad en la pelea final contra los moros, del tiempo de Juan II en Castilla, se compensaban con el oasis de humanismo de sus prelados, sus historiadores, sus poetas. Don Álvaro de Luna, figura que simboliza las dotes de gobernante, la energía directiva y la inadaptación a un ambiente frívolo e intrigante, sucumbió ante el odio de la mayoría de sus coetáneos (1453) [1]). Si su cadalso fué un altar de gloria para el hombre de acción, sus condiciones de humanista se revelaron, especialmente, en su bello *Libro de las claras e virtuosas mujeres*, influído por el Boccaccio de los últimos años. La época estaba empapada de autores de la Antigüedad, de poetas griegos y latinos y de las formas más delicadas del primer Renacimiento italiano. En el prólogo a la *Crónica de Juan II* se habla al lector de «los dignos de eterna memoria». El cronista ha citado a Tito Livio, a Suetonio, a Plutarco, que «elegantemente escribió de la vida y obras de algunos claros varones, así griegos como romanos», a los poetas: Lucano, Virgilio, Homero; y al maestro del estoicismo cuyo influjo en la Edad Media castellana no había cesado, Séneca, citando su sentencia: «quien las cosas pasadas no mira, la vida pierde; y el que en las venideras no provee, entra

[1]) Para la evocación del Condestable, en fuente entusiástica y de época véase la *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940. Según Carriazo (en su erudito *Estudio preliminar de la Crónica)*, el autor de la obra fué Gonzalo Chacón, cuyas hazañas se cuentan, desde el 1446 con «manifiesto sabor autobiográfico». Chacón fué «camarero del buen Maestre e Condestable». La *Crónica* es considerada menos viva y rica que *El Victorial* de Díez de Games, pero más literaria que el prosaísmo minucioso de los *Hechos de Miguel Lucas de Iranzo*, por Pedro de Esquivias.

en todas como un sabio». Mena, en el *Labirinto*, describe una figura de Juan II que hace pensar en las estilizadas esculturas del gótico florido, «guarnida la diestra de fúlmina espada», sentada en una silla «de imaginería», que hace pensar en los sitiales del coro de las catedrales del siglo xv, en los que se ven esculpidas las hazañas de los reyes anteriores. Esta madera tallada está ornada en policromía; parece «iris con todas sus vivas colores». Es ésta una visión plástica adecuada al carácter y espíritu del monarca, que se nos describe en la *Crónica* antes aludida: «Fué este ilustrísimo rey de grande y hermoso cuerpo, blanco y colorado mesuradamente, de presencia muy real; tenía los cabellos de color de avellana mucho madura, la nariz un poco alta, los ojos entre verdes y azules; inclinaba un poco la cabeza; tenía piernas y pies y manos muy gentiles. Era hombre muy trayente, muy franco e muy gracioso, muy devoto, muy esforzado; dábase mucho a leer libros de filosofía e poetas; era... asaz docto en la lengua latina, mucho honrador de las personas de sciencia. Tenía muchas gracias naturales; era gran músico, tañía e cantaba e trovaba e danzaba muy bien».

La relación con Italia era constante; Mena, secretario «de cartas latinas» de Juan II, estuvo en Roma, siendo su viaje importantísimo en la evolución de nuestro primer Renacimiento; el humanista italiano Leonardo Aretino escribía al monarca de Castilla epístolas impregnadas de conceptos morales aristotélicos; y el agustino fray Martín de Córdoba, en cordial relación con don Álvaro de Luna, componía obras en que se adaptaba a asuntos actualizables el Boccaccio del *De casibus virorum* y *De claris mulieribus*. La familia de los Santa María, judíos conversos, dió figuras de intenso humanismo entre los que destaca el obispo de Burgos Alonso de Cartagena, conocedor del griego y del latín, traductor y comentador de Séneca, político y embajador, digno y severo; amigo, en Italia, de Eneas Silvio Piccolomini (el futuro papa Pío II), y de Leonardo Aretino; y, en España, de Fernán Pérez de Guzmán y del Marqués de Santillana.

Toda esta floración humanística, erudita, tenía forzosamente que fijar un perfil cortesano a la época. Predomina una poesía culta, que encuentra formas adecuadas en el alegorismo con influencias del «Paraíso» de Dante y *Los triunfos* de Petrarca; y los escritores poseen abundantes bibliotecas, como el Marqués de

Santillana, o se esfuerzan por dar a la prosa y al verso tonalidad clásica, hipérbaton latino, como Mena [1]).

Juan de Mena y su representación en el estilo de la época

El gran poeta nacional y de representación «de estilo» en la corte de Juan II, fué sin duda Juan de Mena, el autor del *Laberinto*. Fué fiel a don Álvaro de Luna y murió casi al tiempo del rey (1456). Varios datos son destacables en su vida: su nacimiento en Córdoba — eslabón en la cadena que va de Lucano a Rivas, pasando por Góngora —; su formación universitaria española (Salamanca) y perfeccionamiento de estudios en Italia, en donde (en Roma) se pone en relación directa con el humanismo renacentista; y los frutos de su formación clásica: fué, al fin, secretario de cartas latinas junto a Juan II. En su obra, el cultismo cordobés, la influencia del Renacimiento italiano y el clasicismo humanista explican toda la producción en prosa y en verso [2]). De los versos del propio autor y de algún otro testimonio coetáneo podemos deducir algo de la semblanza física y moral del poeta de Juan II. Vida retraída, de hombre entregado al estudio, afición a la lectura. En el *Tratado de vida beata* de Juan de Lucena se le describe: adelgazado «por las grandes vigilias tras el libro», el «rostro pálido, gastado del estudio», y tan distraído de las cosas terrenas y abstraído por el placer de la inspiración poética, que «olvidados todos afferes, trascordando el yantar y aun la cena, se piensa estar en gloria». Concuerdan con estos detalles expresiones del mismo Mena:

> ca ni sé donde me moro,
> ni aun en qué mundo me vivo;

[1]) Consúltese: Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, VI; Comte de Puymaigre, *La cour littéraire de don Juan II*, 1873; Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*.

[2]) Juan de Mena nació en Córdoba en 1411; quedó pronto huérfano; comenzó sus estudios a los veintitrés años — trabajando en Córdoba y Salamanca —; estuvo en Italia (Roma, etc.). De vuelta en Castilla, además de «secretario de cartas latinas», fué veinticuatro de Córdoba y cronista de Juan II. Murió en Torrelaguna; según unos, «de rabioso dolor de costado»; según otros, de la caída de su mula (esto último probablemente no tiene valor histórico). Véase el resumen del problema de sus fuentes biográficas en el capítulo *Vida y obras* del prólogo de José Manuel Blecua al *Laberinto* de Mena, en «Clásicos Castellanos, 1943. Sobre Mena, en general, el magistral estudio de María Rosa Lida.

o las que el poeta atribuye a Santillana al decirle:

> nunca vos hallo más acompañado
> que cuando vos solo estáis retraído.

El estilo de la época está plenamente representado por Mena. «Sillas de finas labores», escudos y armas de exquisitos trabajos, surgen en la poesía de Mena como en las artes menores de su tiempo. Un fino tacto de orfebre luce al lado de las grandes proporciones arquitectónicas del poeta de *Las Trescientas*.

Mena nos dejó una interesante labor de prosista, en la que conviene rectificar el juicio demasiado duro de Menéndez y Pelayo, que, sin nueva crítica, ha venido repitiéndose [1]). En Mena no hay sólo el loable propósito de un estilo elevado en prosa, sino la realización de una «prosa poética», dentro de las limitaciones del lenguaje de su tiempo, que no desaparecieron tampoco en los versos de arte mayor. Un hipérbaton sin medida, un empleo exagerado de latinismos dan cierta violencia ampulosa y retórica a la mayoría de las páginas del comentario en prosa a la *Coronación* y del *Homero romanceado;* pero a la vez se encuentran en estas obras frases sonoras, robustez y cadencia grandilocuente, nuevas en la lengua castellana [2]). Pero es posible que no se detenga aquí la adquisición del Mena prosista. Para nosotros es posible que sea suya una obrita de la Biblioteca Nacional de París que pudiera llamarse *De los remedios de amor*. El estilo y el lenguaje son claramente suyos, pero revelando un mayor dominio de la selección, una elegancia antes raramente alcanzada. Es un tratadillo de índole moral en que se distingue entre el amor lícito

[1]) Nosotros hemos iniciado la rehabilitación de Mena prosista. Hoy ya el mismo Blecua (prólogo citado, pág. xxi), dentro de lo mesurado de su juicio, afirma que en algún caso de su prosa «tan denostado por Menéndez y Pelayo, hay una visión barroca llena de plasticidad y de elementos sensuales. Un gracioso exotismo y una abundancia excepcional de vocabulario nos hacen modificar un poco el severo juicio de don Marcelino».

[2]) El *Homero romanceado* o *romançado* es un compendio de la *Ilíada* según el epítome del seudo Píndaro tebano y de los argumentos de sus cantos por Ausonio (llamados *Periochae)*. Él mismo confiesa claramente que traduce del latín y no del griego, considerando una osadía traducir una obra tan grandiosa «de griego sacada en latín y de latín de nuestra materna y castellana lengua», por lo cual se excusa. No se han publicado más que fragmentos. — Textos: Códices del siglo xv de la Biblioteca Nacional de Madrid, núms. 3666 y 7099 de manuscritos. Hay una copia del siglo xviii, ms. 8600, que procede del 3666. La obra iba dedicada a Juan II, que se interesaba por tener un Homero en castellano.

y el ilícito o insano, contra el que da consejos y remedios. La obrita se conserva completa y aparece llena de citas mitológicas y de autores clásicos (Virgilio, Ovidio). Un tono desenfadado y elegante, muy estilo siglo xv, muy ovidianomedieval y a la vez boccacciano, se encuentra en este precioso tratadillo en que se dan consejos tan sabrosos como éstos para aborrecer a la amada: «E cuando la mesurares por facciones, todavía enderesça cualquier daño que tengan a la peor parte por que a ti paresca mayor: así como si fuera baça llámala tú negra. Si fuere blanca presume que es mal graciosa. Si tuviere mucha gracia, presume que es magra en la persona. Si fuere buena, piensa que es grosera. E si mucho alientas estos pensamientos en tu ánimo, grande fruto farán para aborresçer. Otra manera puedes tener que te puede ayudar para aborresçer. Si la tu Fortuna te trojiere a fabla con ella en fiesta alguna o otro público lugar, allí te trabaja para que cante, si toviere mala voz. Sácala a la dança si non sabe dançar. Si fuere mal fablada, trava con ella luenga razón. Si pasea con mal son, ordena cómo ande. Si tiene malos dientes dile de que ría; e si tiene malos ojos tristes, fazle con que llore». En todo el opúsculo, bello, ligero, sobre la moralidad danza un desenfado irónico muy renacentista, sea o no de nuestro autor [1]).

La lengua y el verso; Mena, poeta culto

En las obras en prosa ya se consiguen efectos de dignidad literaria, de musicalidad, como en la frase: «Pues ¿cuánto más fará el *rudo y desierto romance?*» (del *Homero)*, y de cadencia suave, al lado de otros de retorcida violencia. Pero es en verso donde se adquieren los mayores triunfos de lenguaje. Indudablement hay en Mena poeta dos e stilos, que se desarrollan paralelamente, análogos a los de Góngora en los albores del siglo xvii. El primer estilo se basa en motivos ligeros, amorosos, de juego y de circunstancias propios de los poetas de «cancionero», para los

[1]) Este tratado, llamado por Morel-Fatio en su Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París *Disertación sobre el amor*, se halla en dicha Biblioteca ms. «Esp. 295». Es un manuscrito del siglo xv que consta de catorce folios y está encuadernado con otros textos. Al comienzo una mano de letra más moderna que la del códice escribió el nombre de «Juan de Mena». Si se admite esta atribución, nos daría la clave de la evolución de Mena prosista hacia el máximo de agilidad no conseguido antes en sus obras seguras. Mena». Hoy se tiende a atribuirle esta obra: Florence Street, *La paternidad del Tratado de amor* («Archiv für das Studium der Neueren Sprachen», 1954).

cuales emplea formas octosilábicas, y en los que consigue una perfecta rotundidad de expresión, matices de intensa poesía y finura de detalles y una seguridad de lenguaje unida a logrados efectos de musicalidad. Emplea la estrofa de pie quebrado y combinaciones de octosílabos exclusivamente. En el primer caso, si se exceptúa el ejemplo de Jorge Manrique, sobre cuyo éxito influye el contenido tanto como la forma. Mena llega a una belleza exterior no superada [1]). En el segundo las estrofas suelen componerse de ocho o de diez octosílabos, con tres o cuatro rimas, diversamente combinadas [2]). En ocasiones, Mena — en este primer estilo — llega a estilizaciones de temas populares, como refranes, que le hacen coincidir con la primera manera gongorina. Así, comienza un desir con este redondeamiento de expresión popular:

> Vuestra vista me repara,
> cuyos piensos me dan pasión;
> *más vale vergüenza en cara*
> *que mancilla en corazón.*

E inmediatamente surge el poeta culto que habla de «astil de piedras preciosas, — nominante diadema», etc., que nos recuerda el Góngora de las letrillas y romances, en que pueden percibirse las modalidades, en germen, de su segundo estilo.

En el otro orden de composiciones de Mena se desenvuelve libremente toda la posibilidad culta de los «desires» y «canciones». En cuanto al verso, aunque compone en octosílabos una poesía alegórica tan típicamente culta como la *Coronación*, Mena emplea como forma adecuada a su segundo estilo la estrofa de arte mayor; o sea la octava de dodecasílabos, usada desde Ayala, pero que él perfeccionó comunicándole un sentido musical que hizo que sus

[1]) Cito las poesías de Mena por el texto de la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles». *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, I. Véase, como ejemplo de estrofa de pie quebrado, ésta de la poesía número 34: «Si las ondas de la mar, — cuando sus ruídos braman — son oídas; — las aves al gorjear — por el monte, desque llaman, — conocidas; — pero vengan tus orejas, — o se pierda de mis bienes — tan entero — mis razones y consejas, — pues forzado ya me tienes — donde muero». Otras estrofas, de ocho versos, combinan cuatro octosílabos de rima alterna, con otros cuatro de los que 1 y 3 son octosílabos y 2 y 4 tetrasílabos.

[2]) De diez octosílabos: rimas *a-b-a-a-b, c-d-c-c-d; a-b-b-a-b, c-d-c-c-d;* octavas octosilábicas o de arte menor: rimas, *a-b-a-b, a-c-c-a; a-b-b-a, a-c-c-a*, etcétera; de nueve octosílabos: rimas, *a-b-a-b, c-d-c-d-d;* etc. A veces el encabezamiento se ordena en coplas de ocho versos. En algún caso emplea Mena la estrofa de once octosílabos: rimas, *a-b-a-b-b, c-d-c-d-d-c.*

coetáneos y sucesores la llamasen «copla de Juan de Mena». Además, Mena ideó, para conseguir un contraste musical y a la vez sintético de sus dos formas más típicas — la del octosílabo y la del dodecasílabo —, el empleo alternado de las octavas de arte mayor y arte menor, en poesías completamente cultas, como la titulada *Claro escuro* o la que comienza «Al hijo muy claro de Hiperión». Mena emplea un lenguaje adecuado a su sentido culto de la poesía combinando un hipérbaton de tipo latino con neologismos procedentes de las lenguas sabias. Puede servir de ejemplo este verso, que compite con las construcciones latinizadas de Góngora en las *Soledades* o el *Panegírico:*

Las maritales tragando cenizas [1]**);**

de el *Labirinto,* o el empleo de cultismos y neologismos, como «novelo» por nuevo («César novelo» llama a Juan II), del latín «novellum», cuya forma popular era «noviello-novillo»; el verbo «circuncingir», por rodear («la fuente circuncingían»); «vulto» por rostro, que emplearán en el siglo XVII, entre otros, Góngora y Calderón; «blasmar», censurar (comp. francés «blâmer»); «flutuosos», oscilantes; «rencle de sillas», hilera o fila (comp. catalán «rengle»); «esculto», por esculpido; etc. Como después Góngora, Mena se basa en referencias mitológicas para determinados efectos, procediendo por alusión. Así, se alude al «pierio subsidio» o la ayuda de las Musas o Piérides (nacieron en Pieria, monte de Macedonia); o se habla del «escudo que fizo Vulcano — en los etneos ardientes fornazes».

Mena manifiesta claramente, como Góngora, que se dirige a una minoría capaz de comprenderle, y que desprecia la torpeza del vulgo, indicando que debe atenderse al sentido de todas sus palabras o alusiones. Es muy característica esta estrofa del *Labirinto:*

Si coplas, o partes, o largas diçiones,
non bien sonaren, de aquello que fablo,
miremos al seso mas non al vocablo,
si sobran mis dichos segund *mis razones:*
las cuales inclino so las correçiones

[1]) Admito esta versión del verso, en consonancia con el mito de *Mauseolo,* a cuya viuda se refiere, en vez de la que dan otros textos, tal vez más sonora, «las maritales *regando* cenizas».

de los entendidos a quien sólo teman,
mas non de grosseros que siempre blasfeman
segund la rudeza de sus opiniones [1]).

Su lengua culta — en verso y en prosa — produce efectos sonoros, por el empleo de neologismos esdrújulos como «penatífero», «fatídica», «nubífero», «nítido», «clarífico», algunos usados por algún coetáneo, como Villena. A Mena, como después a Góngora, la lengua castellana le debe una renovación y la incorporación de nuevos elementos, algunos hoy corrientes hasta en el habla popular.

Mena *re-crea* el verso de doce sílabas, al hacerlo capaz de diversas variaciones musicales, dentro de un tipo rudo, de transición, si se comparase con nuestro endecasílabo de Garcilaso en el siglo XVI. No es oportuno considerar ese verso como formado por dos hemistiquios de seis sílabas, con acento fijo en la quinta y undécima; este tono suave, comparado al del alejandrino francés, sólo lo ha logrado en castellano, próximo a nosotros, Rubén Darío. Es esencial un acento en la primera o segunda sílaba — en el primero de los casos puede el verso tener sólo once sílabas gramaticales — y otro en la séptima u octava. Ejemplo de acentos en las sílabas segunda y octava (además de los de la quinta y undécima):

e facen los tiempos, las plantas e rosas;

De primera y séptima (más en cuarta y décima; once sílabas gramaticales):

Tanto andovimos el cerco mirando.

Es de un determinado efecto musical la sucesión de acentos en segunda, quinta, undécima (acaso también octava) siendo esdrújula la palabra que empieza con el acento quinto:

De cándida púrpura su vestidura;

[1]) El carácter del lenguaje de Mena merece un estudio detenido de un filólogo, obra aun no realizada. Anotemos algún caso curioso, como reducción a *i* de formas verbales en *ie* (por *ía); como serín*, por *serían (serían)* — «dubdosos serín los ciertos», rasgo que no puede interpretarse como errata del códice, puesto que en otro caso rima con «fin» («los cuales vida serín» [«vida serían»]. Respecto a cultismos y neologismos, hay que tener mucho cuidado con lo que puede ser común a la época o aun coincidencia por períodos anteriores. Así, por ejemplo, «cocatriz» (cocodrilo) se halla en esta forma y en la de «cocadriz» en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio. Creo que se intenta, aunque no lo conozco, un estudio sobre la lengua de Mena.

— añado «acaso octava», porque es posible pensar en un acento en «su», hoy corriente en el habla vulgar en provincias como Valladolid y Burgos —. Blecua estudia hoy algunos especiales recursos estilísticos de Mena, como lo que llama *sinfonía de vocales*, o sea el «hecho singular de que los acentos primero y último caigan sobre una misma vocal, y que a su vez le siga otra idéntica en los dos sitios». Como por ejemplo:

lanzan temblando las sus azagayas,

o en:

e dieron las velas infladas al viento.

Analiza a su vez diversos matices de aliteración y de estructura simétrica del dodecasílabo [1]).

El tono menor y la poesía doctrinal de Juan de Mena

En la última composición que nos dejó Juan de Mena se establece una clara distinción entre una poesía puramente externa y otra que, bajo su elegante forma, encierra una enseñanza moral. La primera toda «estilo», «dulce», amorosa, es para el autor anciano una «niñería» propia de la juventud. La otra, inspirada por la «cristiana musa», puede emplear fábulas y ficciones, pero con el objeto de hacer más agradable su contenido éticorreligioso. Si la primera poesía, «de dulce razón cubierta», puede servir de acicate de la voluptuosidad, derramando «dulzura emponzoñada»; la segunda, «esclava» de la religión, es «sermón honesto», que desdeña lo superfluo y se interesa por el «corazón», no por el «gesto». Es característica la expresión: «Usemos de los poemas — tomando dellos lo bueno». En la poesía de Mena se dan los

[1]) Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, v, págs. cxcii y sigs.; Morel-Fatio, *L'«arte mayor» et l'endecasyllabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle* («Romania», 1894); Foulché-Delbosc, *Étude sur le «Labirinto» de Juan de Mena* («Revue Hispanique», 1902 — estudia detenidamente la métrica; corrige a Morel-Fatio en sus opiniones sobre el verso de arte mayor explicado como un endecasílabo —); Hanssen, *El arte mayor de Juan de Mena* («Anales Universidad de Chile», 1906); Blecua, prólogo citado. Véase en éste el apartado especial y ejemplos sobre *El dodecasílabo* (páginas lxxxiv y sigs.).

dos tipos de poemas: los *amorosos* y los *doctrinales*. Además, claro está, el tipo de poesía nacional, heroica — unida a otros diversos elementos — que culmina en el *Labirinto*.

Si seguimos la carrera de Mena desde sus más breves «desires» y «canciones» hasta las *Coplas contra los pecados mortales*, veremos cómo una línea no interrumpida une todas las formas del que llamamos «primer estilo». El asunto ha evolucionado desde lo más frívolamente amoroso a la poesía más grave y doctrinal, pero la forma es análoga: octosílabos, tendencia a la concisión, relativa sencillez, rotundidad expresiva, musical.

En este «primer estilo» se puede partir de composiciones cortas, algunas de ellas meros juegos de ingenio, como unos bellos acertijos, típico ejemplo de elegancia frívola, muy de época [1]), o «canciones» breves, del tipo de los poetas de *Cancionero*, de las que pueden destacarse «Ya mi bien vos remediat», «Porque más sin dubda creas», «Vuestros ojos que miraron» o la de versos cortos «Desque vos miré». Ocupa tal vez el primer lugar la delicada *Canción que hizo Juan de Mena estando mal*, una de las más bellas y finas del género en nuestro siglo XV [2]).

[1]) Los títulos llevan la solución, con las letras invertidas. «Onroh», «xoler» (horno, relox). Puede servir de ejemplo la segunda (reloj):

¿Qué es el cuerpo sin sentido
que concierta nuestras vidas
sin vivir?
Muévese sin ser movido;
hace cosas muy sentidas
sin sentir.
Éste nunca está dormido,
mas siempre mide medidas
sin medir;
tiene el seso tan perdido
que él mismo se da heridas
sin herir.

Donde yago en esta cama
la mayor pena de mí,
es pensar cuando partí
de entre brazos de mi dama.
A vueltas del mal que siento,
de mi partida, pardiós,
tantas veces me arrepiento
cuantas me miembro de vos;
tanto que me hazen fama
que de aquesto adolecí,
los que saben que partí
de entre brazos de mi dama.
Aunque padezco y me callo

En las poesías amorosas de mayor extensión y artificio, dentro de un género ligero e intrascendental, llega Mena a una forma perfecta, a un delicado artificio, a una suave y cadenciosa musicalidad, como en la combinada de estrofas de pie quebrado y cuartetas octosilábicas «Muy más clara que la luna» [1]). En «Guay de aquel hombre que mira» — toda octosilábica —, además de versos de jugosa intuición, como «vos ser madre de Cupido, y gozar de la manzana», — se encuentra un final en que con delicada jactancia, típica de épocas maduras de poesía, pide a su amada evite su muerte, ya que, dice,

... si muero en este fuego
no quizá fallaréis luego
cada día un Juan de Mena;

anticipándose el espíritu del «Ronsard me célebrait du temps que j'étais belle», del encantador soneto *Pour Hélène* del poeta de la Pleïade. Aun en poesías de más empuje — como la *Coronación* — asoman imágenes o expresiones del lírico exquisito que llevaba en su alma el cantor del «muy prepotente don Juan el Segundo». Así, las nueve Musas aparecen

como flores de rosales
mezcladas con blanca nieve,

y tropezamos con esta valiente creación que se ádelanta a Góngora y a la nueva poesía actual:

las nubes que las detienen
rompidas de las tus voces.

por estos mis tristes quejos,
no menos cerca los hallo
que vuestros bienes de lejos;
si la fin es que me llama,
¡oh, qué muerte que perdí
en vivir, cuando partí
de entre brazos de mi dama!

A un género semejante corresponde la «pregunta»: «Decidme, vos, amadores». Los «desires» suelen tener una extensión mayor, pero el tono es análogo.

[1]) Véase la primera estrofa: «Muy más clara que la luna — solo una — en el mundo vos nacistes — tan gentil que no[n] ovistes — ni tovistes — competidora ninguna. — Desde niñez en la cuna — cobrastes fama, beldad, — con tanta graciosidad — que vos dotó la Fortuna».

En un desir «en loor de una dama» hay esta deliciosa hipérbole a base de motivo religioso:

> Y los ángeles del cielo
> a quien Dios mesmo formo
> truecan lo blanco por duelo,
> porque no son en el suelo
> a miraros como yo.

Este plano entre humano y divino, parodia de tema teológico a lo galante, es muy típico del siglo xv y ofreció varios motivos a Mena, como la *Profesión suya a su amiga*, en que la declaración amatoria se disfraza de las fórmulas de los votos monásticos. En otra poesía, al elogiar a la amada, duda,

> si vos ore por divina
> o vos ame por humana.

Ya en algunas composiciones galantes asoman motivos filosóficos, como la contraposición entre el amor y la muerte, entre el nacer y el morir. No sólo pensamos en conceptismos corrientes en los cancioneros, como el «no vivo como solía — ni muero porque no vivo», sino en composiciones enteras como «Ya no sufre mi cuidado», en que el tema del dolor, de las heridas, del cansancio de la vida, se desenvuelve lánguida y muellemente junto a la constancia y cautiverio del amor. La riqueza expresiva y aun las maneras negativas de aludir al amor hacen pensar en poetas de pleno Renacimiento, como Ronsard, como Camões, como Lope de Vega: «Un daño que nunca cansa, — un dolor vuelto con sombra, — un mal que nunca se amansa...» Corona de martirio, cadenas, llama de fuego, «que menos arde que quema», purgatorio, «cuchillo matador», tribulaciones, se suceden entre expresiones como: «¡Cuán bueno fuera el morir...!», «Ca si muriera en nascer...»; «los mis ardientes cirios que queman la mi persona», que se anticipan a Jorge Manrique. En las *Coplas contra los pecados mortales*, encontramos, concisamente, la contraposición y compensación entre generación y muerte, que, como otros motivos medievales y aun barrocos — recordemos a Calderón —, hacen pensar en la teoría del amor de Schopenhauer. Según Mena, para evitar el «siniestro» de la Muerte, Dios hizo «que los daños que natura — de la tal muerte tomase — luxuria los reparase — con

nueva progenitura». Hemos llegado, sin interrumpir una línea recta, a las poesías «doctrinales» de Mena [1]). Aparte del *Dezir que fizo Juan de Mena sobre la justicia e pleitos e de la grant vanidad deste Mundo*, que no supone apenas progreso sobre otras obras de tema análogo del *Cancionero de Baena* [2]), debemos destacar dos inspiradas poesías de la última época del autor. Una, el *Razonamiento que faze Johan de Mena con la Muerte*, en un diálogo conciso, seco, muy castellano, muy de filosofía moral, que alcanza una sobria expresión y se adelanta a conceptos y aun frases de Jorge Manrique, mientras, por otra parte, se relaciona con las ideas y técnica de la danza macabra [3]). La misma rotundidad de expresión, propia del Mena de la última época, se halla en su poesía final, que dejó inacabada y a las que ya nos hemos referido varias veces, las *Coplas que fizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales*, continuada — en la versión más conocida — por Gómez Manrique [4]). Mena sólo pudo terminar la parte refe-

[1]) En algunas poesías se anticipan motivos de Escribá y Jorge Manrique como en esta estrofa de *Oh rabiosas tentaciones*: «Ven por mí, Muerte maldita, — perezosa en tu venida, — porque puedas dar finida — a la mi cuita infinita. — Rasga del todo la hoja — do son escritos mis días, — y del mi cuerpo despoja — la vida que tanto enoja — las tristes querellas mías», poesías en que hay este lamento humano que hace pensar en Gracián: «Si el nascer fuera en mi mano — yo más quisiera no ser — que haber sido y nascer — para morir tan temprano».

Aparte de los motivos amorosos y de los doctrinales, se encuentra algún ejemplo de poesía satírica propia del siglo XV como la obra titulada *Juan de Mena, sobre un macho que compró de un arcipreste*, o la dirigida al «mariscal Iñigo Ortiz».

[2]) Conviene destacar, con todo, en ella, el avance en fuerza expresiva, la sátira de costumbres coetánea, de diversos estados; y temas sobre la vanidad de la vida como «que todo es sueño e flor que peresce», «cuanto más habemos tenemos más poco — así como sueño e sombra de luna»; «pues tú, gusanillo criado a su mies, — sueño e viento, cosa corrompida...»

[3]) Edición R. Foulché-Delbosc, «copié sur un ms. du XVe siècle, dans une bibliothèque privée» («Revue Hispanique», IX, 1902). Cotéjese: «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», *Cancionero castellano del siglo XV*, I, 206. Comienza en esta forma:

Muerte, que a todos convidas,
dime qué son tus manjares.
— Son tristezas e pesares,
llantos, voçes doloridas;
en posadas mal guarnidas
entran sordos, ciegos, mudos,
donde olvidan los sesudos
fueros, leyes e partidas.

[4]) También la continuaron fray Jerónimo de Olivares y Pero Guillén de Segovia.

rente a los primeros cuatro pecados capitales — Soberbia, Avaricia, Lujuria, Ira — en la cual se manifiestan poderosas dotes de personificación de símbolos, y perfiló, al comienzo, una visión de conjunto de todas las siete figuras. Allí vemos siluetas admirablemente dibujadas: la cara «inflada» de la Soberbia, la «sotil y magra fambrienta» de la Avaricia; la de la Lujuria «pintada de fermosura, — de ponzoñosa figura — como cuero de serpiente; — defuera toda la fruente — inflamada como fuego»; la Ira con dientes «regañados» y ojos vengativos; la Gula «con goloso paladar — y los carrillos rellenos»; la Envidia «de color de la ceniza — traspasada y carcomida»; y la Pereza «soñolienta y desgreñada». Una concisión insuperable realza la versificación, junto a una riqueza verbal que hace pensar en nuestro siglo XVII. Cuando dice la Soberbia: «El saber me da inflación, — la belleza esquividad, — la riqueza altividad, — el linaje presunción», pensamos en las definiciones de personajes de autos sacramentales, como el Pensamiento en *La cena de Baltasar* de Calderón, y al responder la Razón con unos versos típicamente estoicos, castellanos:

> Breve don es fermosura
> por poco tiempo prestado;
> en momento arrebatado
> se fuye toda figura;

suenan a nuestro oído estrofas bien conocidas de *El esclavo del Demonio* de Amescua o de *El gran teatro del Mundo* calderoniano [1]).

El alegorismo. Lo nacional, lo medieval y lo renacentista en el «Labirinto»

El «segundo estilo» de Mena, el típicamente culto, se halla representado por obras secundarias aunque interesantes, como *Claro escuro* y *Al hijo muy claro...*, y por dos poemas capitales: la *Coronación* y el *Labirinto*. El primero de éstos, dirigido al Marqués de Santillana, en arte menor, contiene gran cantidad de

[1]) No importa que se trate de un viejo tema (como nota S. Griswold Morley, «Hispanic Review», Filadelfia, VII, 1939, pág. 178), para que resalte el acento castellano del autor. Algo análogo ocurre con los propios escritores de la Edad de Oro, como los ahora mencionados junto a Mena, al tratar de los temas de abolengo estoico sobre la brevedad de la vida.

cultismos y detalles de poderosa intuición poética. En el tema dantesco — visión infernal y contraste al fin con los vistosos árboles y clara fuente del Parnaso — aparecen las Parcas, «los sus brazos sin manijas — y sus dedos sin sortijas — como fadas sobre fuesa», a lo cual se añade esta maravillosa expresión, capaz por sí sola de refutar el juicio incomprensivo de Menéndez y Pelayo sobre esta obra:

nunca vi muerte tan muerta.

Inez Macdonald considera la *Coronación* obra esencial y crucial en el estilo de Mena; como el puente entre su viejo y su nuevo estilo; entre la poesía amatoria o el debate medieval y su épica renacentista que culminará en el *Labirinto* [1]).

Es en esta obra donde se cifró todo el sentido poético de Mena. El *Labyrintho de Fortuna* o *Las Trescientas* [2]) fué no sólo la obra característica del siglo XV según los humanistas de nuestra Edad de Oro, sino un poema de capital importancia en la poesía peninsular. Menéndez y Pelayo, tan injusto en muchos juicios parciales sobre Mena, afirma en cambio que «de todos los poemas eruditos compuestos en Europa antes de *Os Lusiadas*, quizá no haya ninguno más histórico ni más profundamente nacional que éste de *Las Trescientas*». El poema, dentro de lo dantesco, ofrece gran originalidad. Comienza con la dedicatoria «al muy prepotente don Juan el Segundo», apóstrofe a la Fortuna e

[1]) Inez Macdonald, *The «Coronación» of Juan de Mena: Poem and commentary* («Hispanic Review», Filadelfia, 1939).

[2]) Según un códice, el *Labyrintho* fué compuesto estando Juan II en Tordesillas, en 1444 — acaso el 22 de febrero —. El poema terminaba en la estrofa 297, pero, según tradición antigua, el Monarca quiso que hubiera tantas estrofas como días tiene el año. Se conservan veinticuatro estancias, que se han querido considerar como continuación del primitivo *Labirinto*, aunque hacen el efecto de ser una composición completamente diversa. Lo que sí aparece en las ediciones es una ligera adición de tres estrofas — completando las 300. En la primera edición (Sevilla, 1496) se titula *Las Trezientas*. La edición de Sevilla, 1499, lleva el comentario de Hernán Núñez, el «Comendador Griego». Una edición de Granada, 1505, varía la estrofa final; en la edición de Zaragoza, 1509, se añaden las veinticuatro estrofas aludidas. En pleno siglo XVI fué comentado el *Labirinto* por el Brocense, Salamanca, 1582. Véase: texto, edición Foulché-Delbosc, en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles» *(Cancionero castellano del siglo XV*, I, 152 y sigs.). Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, V, págs. CXCIX y sigs.; Foulché-Delbosc, *Etude sur le «Laberinto»;* Paul Groussac, *Le commendateur du «Laberinto»* («Revue Hispanique», 1904); Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, III, páginas 725 y sigs.; *El Laberinto de Fortuna*, edición, prólogo y notas por José Manuel Blecua, «Clásicos Castellanos», 1943, etc.

invocación a Calíope y Apolo» [1]). El poeta es arrebatado por el carro de Belona, conducido por dragones, que le deja en una llanura, «como a las veces el águila suelta — la presa que bien nol finche la mano». Se ve un desierto lleno de una multitud «en son religioso e modo profano», y, próxima, otra llanura

> estaba cercada de nítido muro,
> así transparente, clarífico, puro,
> que mármol de Paro parece en albura [2]).

Una nube envuelve al poeta, de la que brotan resplandores; se disuelve en luz, dejando en su lugar una hermosa doncella, que será su guía: la Providencia. Dirigido por ella, contempla el mundo en sus diversas partes y tiene lugar la visión de las tres ruedas — pasado, presente y futuro —, dentro del gran palacio de la Fortuna. El cerco del pasado presenta figuras de la Mitología e Historia; el del presente, personajes heroicos o legendarios de España; la del futuro envuelve señas equívocas pronosticando triunfos y venturas a Juan II, que profetiza la guiadora «con lengua fatídica e boca sonora». El poeta quiere ver más claro y, en súplica, trata de abrazar a la hermosa doncella; pero ésta se ha esfumado, y, dice, «deseando con gran reverencia — tener abrazados sus miembros garridos, — fallé con mis brazos mis hombros ceñidos — e todo lo visto fuyó mi presencia». Al borrarse toda la visión el autor encomienda la obra a su rey, deseando se cumplan las profecías esbozadas.

Los elementos dantescos del poema están perfectamente asimilados por Mena, que los utiliza para sus fines determinados. Así, del «Paraíso» procede la idea de los círculos de los siete planetas, pero en el *Labirinto* aparecen combinados con el tema de las ruedas y en esta forma: Luna, Mercurio, Venus, Febo, «Mars», Júpiter y Saturno. Por lo demás, las figuras que aparecen en los círculos de los planetas no obedecen a una idea teológica, como en Dante, sino a motivos históricos o patrióticos [3]). La parte de

[1]) Ha aparecido el tema de las «mudanzas de fortuna».

[2]) Nótese, además de la influencia del final del *Purgatorio* y del *Paradiso* de Dante, el entronque con la primera escuela alegórica castellana; por ejemplo, aquí, con el artificio descriptivo del *Dezir de las siete virtudes* de Imperial.

[3]) La idea del «palacio de la fortuna» puede derivar del *Anticlaudianus* de Alanus de Insulis o de la casa de la Fortuna del *Roman de la Rose*. Confróntese: Post, *The sources of. Juan de Mena* («Romanic Review», 1912) y Sanvi-

la rueda del presente motiva una síntesis de la historia de España, mediante un artificio que recuerda el que en el siglo XVI empleará Camões para incrustar en *Os Lusiadas* los hechos de los reyes de Portugal. Mena escoge personalidades de magnates, poetas, sabios, uniendo por lo tanto las más variadas facetas de la historia de nuestra cultura y leyenda, tal como podían ser interpretadas en el siglo XV. Con detalles vivos, con silueta precisa, surgen tipos como el de doña María Coronel, que se quemó, duramente, antes que someterse a los torpes deseos del rey don Pedro — «la muy casta dueña de manos crueles... que quiso con fuego vencer sus fogueras»; — Macías, llorando su amor y cantando «en elegíaco verso» — «Amores me dieron corona de amores...» — filósofos, oradores, sabios, y, destacado, Enrique de Villena, contemplando el movimiento, la fuerza y el orden de las estrellas, adquiriendo noticia, por filosofía, del «movedor» y los «comovidos», de los rayos y truenos, incomprendido ante la gente de Castilla entre la que perdió sus «libros sin ser conocidos». Al llegar a la figura de Juan II, un delicado artificio permite evocar hechos de armas anteriores: en su silla real se ven talladas las hazañas de sus mayores, rasgo fino muy «gótico florido», de resolver en miniatura, en trabajo de orfebre, los grandes motivos capitales. Surgen «escultas» Las Navas de Tolosa, la batalla de Medina, etc. Entre estas estrofas aparece uno de los más bellos episodios del *Laberinto:* el del conde de Niebla, lleno de presagios de tragedia, que contienen detalles de plena hermosura — «non veo delfines de fuera mostrados...», «nin baten las alas ya los alçiones — nin tientan jugando de se rociar — los cuales amansan la furia del mar — con sus cantares e lánguidos sones...» [1]), magnífica descripción de pelea marina, y derrota y hundimiento de las naves — «que aguas entraban do almas salían» — y conjunto poderoso de fatalidad y valor heroico. No lejano se halla otro episodio capital: el de la muerte de Lorenzo d'Avalos y el encuentro trágico de la madre con el cadáver del héroe, sangriento, tendido en las andas — «E rasga con uñas crueles su cara, — fiere sus pechos con mesura poca, — besando a su fijo la su fría boca — maldize

SENTI, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milán, 1902).

[1]) El motivo procede de Virgilio *(Geórgicas,* I), pero Mena lo ha ampliado y superado.

las manos de quien lo matara», — que Quintana comparó con el motivo de Eurialo de la *Eneida*, de donde seguramente procede. En todo esto vemos cómo se unen elementos diversos en el *Labirinto*. Mena, poeta erudito pero de hondo sentido nacionalespañol, combina elementos de la Antigüedad, de la historia patria y del Renacimiento italiano. Si la alegoría de las ruedas y los círculos planetarios, además de algunos detalles, tiene clara derivación dantesca, se han podido señalar otros modelos; alguna reminiscencia de la *Ilíada*, recuerdos evidentes de Virgilio — *Geórgicas*, *Eneida* — y numerosas pruebas de su fervorosa devoción a Lucano. No en vano hablábamos del lazo espiritual que unía a los poetas cordobeses de épocas diversas. Mena, entusiasta de su ciudad natal — «¡Oh flor de saber e de caballería — Córdoba madre...!» —, deja a través de sus obras una estela de entusiasmo por su paisano latino; en el *Razonamiento*... considera insólita la muerte del autor de *La Farsalia*, y en la *Coronación* une a «Homero y Lucano... con Vergilio Mantuano, Séneca Vandaliano e otros sabios cordobeses». En el *Labirinto* necesariamente tenía que hallarse la huella del hispanorromano. Así, en los presagios de la muerte del Conde de Niebla se traduce amplificadamente un pasaje del libro primero de *La Farsalia*, y en otros lugares no faltan derivaciones patentes del gran cordobés. Pero es sobre todo en el episodio más notable — como representación histórica, medieval y de influjo clásico — donde el parentesco entre los dos poetas es más evidente, sin que esto disminuya la originalidad del segundo. Mena, admirador de don Álvaro de Luna, que estaba todavía en el esplendor de su poderío al ser compuesto el poema, es objeto de elogios. El poeta presenta a los enemigos envidiosos del Condestable deseosos de conocer su fin, recurriendo a una hechicera, maestra «en çercos e suertes de arte vedada». El hecho, en sí, parece cierto; Hernán Núñez lo había oído contar de niño, atribuyéndolo a una bruja de Valladolid. Pero Mena eleva los simples sortilegios a una grandeza fúnebre y macabra en la evocación de un cuerpo muerto que, mediante los conjuros de la hechicera, vuelve momentáneamente a la vida para pronosticar el desdichado fin del Condestable. Cuando la bruja, después de hervir una mixtura de las más extrañas sustancias, comienza el sortilegio para animar el cadáver, puesto en un círculo, a la hora más callada de la noche, el poeta adquiere una vigorosa potencia:

Ya comenzaba la invocación
con triste murmullo su dísono canto,
fingiendo las voces con aquel espanto
que meten las fieras con su triste son;
oras silvando bien como dragón,
o como tigre faciendo estridores,
oras aullidos formando mayores
que forman los canes que sin dueño son.

Todo el pasaje — junto a su fondo histórico — es una versión de uno de los pasajes más sombríamente artísticos de *La Farsalia*, cuando Sexto Pompeyo, antes de la gran batalla con César, consulta a una maga de Tesalia sobre su suerte, teniendo lugar una semejante escena de animación de un cadáver, que violentamente vuelve a adquirir el uso de los sentidos. Hasta los detalles proceden de Lucano, los ingredientes de la «mistura»; pulmón de «linceo», el pequeño pez «echino», «medula de ciervo, que tanto envejece, que traga culebra por rejuvenir», proceden de la maga Erichto, y aun la tardanza del cadáver a revivir, en la violenta escena en que es azotado «con viva serpiente» entre las invocaciones a Hécate y Plutón. Mena sigue su magnífico modelo. Pero precisamente es éste un caso bien significativo del poeta del siglo xv; únense modelo clásico, superstición medieval y sentido histórico de la época coetáneo. Además, y por encima de todo, Mena ha puesto la forma, el verso; todo sombríamente adecuado, musicalmente impresionante [1]).

Mena, cuyo estilo eruditonacional está íntegro en el *Labirinto*, posee en toda su obra un sentido musical, una expresión rotunda, nuevos en la lírica y épica culta de Castilla. En los detalles de sus obras menores se ven aciertos de poeta de fina intuición, y en la obra de grandes arrestos grandeza y significación de época. Fué el primer poeta puro. Como artista culto dirigido a minorías, precede

[1]) Sobre las fuentes de Mena, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, v, páginas clxxiv y sigs., y especialmente C. R. Post, *The Sources of Juan de Mena* («Romanic Review», 1912). Hay en Mena una gran influencia de Virgilio y Lucano, de Dante y de los comentarios de Benvenuto de Imola, de Petrarca y Boccaccio, en lo literario. En lo doctrinal hay ecos de San Agustín, San Isidoro, Justiniano, Santo Tomás, la *Imago mundi* de San Anselmo, por medio de Beauvais, etc.

Es curioso indicar los recuerdos de Lucano por intermedio de Mena en Cervantes, que llamó al autor del *Labirinto* «aquel gran poeta cordobés». En *El trato de Argel*, en los conjuros de Fátima, y en *La Numancia*, en la evocación de un cuerpo muerto por Marquino, hay visible recuerdo de los pronósticos del fin del Condestable.

a Góngora y, como él, tiene una «leyenda negra» de oscuridad, de confusión, de reacción de ironía plebeya [1]). Su renovación del vocabulario y la sintaxis es hermana de la del poeta barroco. No en vano se han advertido coincidencias entre el gótico florido y el barroco — en arte, por Wölfflin, por ejemplo —; en la historia de la cultura, la literatura no podía ser una excepción. Pero del mismo modo que en el siglo XV el primitivismo a veces ingenuo era muy diverso de la seguridad técnica del XVII — en el arte flamenco, sobre todo, puede notarse esto —, así el poeta castellano peleaba con una lengua ruda, con un verso violento, a diferencia de Góngora que tenía por delante a Garcilaso y Herrera. Mena es, más que nada, un precursor, un valor histórico, que hay que situar en su tiempo, mientras que Góngora es el gran artista culto, definitivo, universal [2]). Pero ya en Mena hay una frase insustituíble: «la gran disciplina de la poesía moderna», en el poema del significativo título *Claro escuro*.

El Marqués de Santillana; el hombre, el político, el humanista

Si Mena fué esencialmente el artista puro, el «hombre de letras», la otra gran figura del tiempo de Juan II fué un extraordinario aficionado con alma de poeta; un magnate que compaginaba la política y la cultura, y nos dejaba, en su notable facilidad, ejemplos permanentes de lograda belleza. El Marqués de Santillana fué a la vez — representando los matices más diversos de su generación — un valiente guerrero, un hábil político y un hondo humanista. Su vida — extensa, llena de episodios y relieves destacados, a la inversa de la reconcentrada y sin colores vivos de Mena — ha sido bosquejada por tres diversas clases

[1]) Aun en el siglo XVI abundaban las alusiones a la *incomprensibilidad* de Mena. Véase E. Bugeta, *La crítica de la oscuridad sobre poetas anteriores a Góngora* («Revista de Filología Española». 1921).

[2]) Mena coincide con Góngora en proceder por alusiones en su poesía. Por ejemplo, en el caso analizado del conjuro de la hechicera para indicar que entra en la mixtura baba de perro rabioso, dice «espuma de canes que el agua recelan», tomándolo de Lucano, su clásico predecesor culto («Non spuma canum quibus unda timori est»). Confróntese: Dámaso Alonso, *Alusión y elusión en Góngora* («Revista de Occidente», 1928), y Blecua, *Prólogo* citado, páginas LXXV-LXXIX. Sería curioso un paralelo entre los procedimientos cultistas de ambos poetas.

de investigadores: Amador de los Ríos, Menéndez y Pelayo y Mario Schiff. De los diversos momentos de López de Mendoza escogeremos los esenciales para destacar su figura de hombre típico del siglo xv. Íñigo López de Mendoza (1398-1458) era castellano, nacido — como Sem Tob — en Carrión de los Condes, pero llevaba en su sangre elementos vascos — por parte de los Mendozas—. No le faltó la hábil adaptación al medio de un oriundo de Álava; se ha recordado respecto a él una frase: «anduvo muy montañés» en todo. A la inversa de la teoría de la herencia de Schopenhauer, López de Mendoza procede de la sensibilidad inteligente del padre y de la voluntad indomada de la madre. Aquél, el famoso almirante de Castilla don Diego Furtado de Mendoza, rico, abundante en señoríos — el Real de Manzanares, Guadalajara, Buitrago, Hita —, fué un buen poeta que nos legó alguna deliciosa canción de amor; aquélla — doña Leonor de Mendoza, ricahembra de la Montaña —, defendió con todo tesón las propiedades de los hijos al quedar viuda, y no sólo en su entereza de carácter parece una María de Molina en pequeño, sino que a la fuerza de voluntad unió una perseverancia infatigable en aumentar los territorios del futuro señor del Real de Manzanares.

En política, el Marqués siguió una línea hábil y variable. De joven luchó en el bando de los infantes de Aragón contra don Álvaro y en algún caso contra el mismo Rey; «desacató la majestad real» en Tordesillas y en Ávila (1420), y cercó a Juan II en el castillo de Montalbán. Pero, en 1429, le vemos al lado del Rey y de don Álvaro de Luna en la frontera de Aragón oponiéndose a la invasión del rey de Navarra. En lucha con los moros granadinos, Santillana protege la frontera de Jaén, ganando al musulmán varios fuertes (Huelma, Bexix) y obligándole a pactar en condiciones favorables a Castilla (1438). Pero sigue el apenas interrumpido odio contra el Condestable, revelado en su vida de armas y literaria, implacable hasta después de la muerte. El fin trágico de don Álvaro no hizo más comedido al Marqués; las diatribas sangrientas contra el gran hombre de Estado brotaron con toda saña, y el poeta se pudo complacer en ver la antigua «Luna» radiante, «eclibsada, y llena de oscuridad».

Seguramente el Marqués contribuyó a la catástrofe final del Condestable. Sabida es la participación en ella de la segunda esposa del Rey — doña Isabel de Portugal —; pues bien, desde

el primer momento, Santillana trató de congraciarse con ella y de formar esa especie de camarilla que acabó con la preponderancia del gran Luna. El magnate intrigante y fino poeta halagaba los oídos de la nueva reina y en delicadas canciones:

> Dios vos faga virtüosa,
> reina bienaventurada,
> quanto vos fizo fermosa,

en que se unían las flores de galantería provenzal y gallega con delicadas alusiones al arte florentino: «Dios vos fizo sin enmienda — de gentil persona e cara... cual Giotto non vos pintara». El triunfo de los enemigos del Condestable tuvo para doña Isabel el obligado premio en las sonoras estrofas del poeta, que cantó el «brazo de gran vigor — deste cuerpo femenil» comparado al de Judit contra Holofernes o al de Ester contra Amán. Cinco años después de haberse ensangrentado el tablado trágico de Valladolid, el poeta humanista moría, tranquilamente, en Guadalajara, según nos cuenta su capellán, casi en aspecto de santidad. Santillana, en el lecho de muerte, se despide sereno de la vida, en la que los tiempos son «como días de jornalero e como sombra que pasa», llegando a su último momento «sin turbación e con tranquilidad e reposo» [1]).

Salvo la rivalidad, el odio contra Luna, no parece Santillana haber tenido grandes enemigos; los retratos literarios de la época destacan su afable trato, su magnanimidad, su templanza, su cortesía. Hernando del Pulgar vió a este «claro varón de Castilla» como «agudo e discreto e de gran corazón que ni las grandes cosas le alteraban, ni en las pequeñas le placía entender». Esta nota de serenidad de humanista hace coincidir a los biógrafos y comentadores del Marqués. Ya en verso, había encontrado Mena la expresión justa de este detalle psicológico, al decir a Santillana:

> Sois el que a todo pesar e placer
> fazedes un gesto alegre e seguro.

[1]) El cuadro de la muerte del Marqués se halla en el *Diálogo o Razonamiento sobre la muerte del Marqués de Santillana*, de su capellán Pero Díaz de Toledo, obra retórica en que quiere reproducir parte del efecto del *Fedón* platónico, que él mismo había traducido. Su tono, difícilmente reconciliable con la realidad, está por ejemplo en hacerle decir a Santillana, en el momento de morir, las palabras de Jesús: «Domine tibi commendo spiritum meum».

El humanista resplandecía, en la época, al lado del prócer magnífico. Gómez Manrique celebraba que con su «prosapia e grandeza de estado...» «en nuestros tiempos congregó la ciencia con la caballería e la loriga con la toga». Lucena, en su *Vida beata*, presenta al Marqués desnudando sólo las armas para vestir la toga: «ni las armas sus estudios ni los estudios empachan sus armas». La labor humanística de Santillana fué considerable para la cultura de su época. Hizo traducir diversas obras del latín y del griego. No parece seguro que supiese latín. Las citas en esta lengua son pocas y alguna de efecto contraproducente. Lo más probable es que le fuese familiar el latín eclesiástico, pero que no pudiese comprender directamente a Horacio o a Virgilio. Pero precisamente esta limitación le hizo interesarse por las traducciones de los clásicos, muchas de las cuales se hicieron en su tiempo a instigación suya. Celebró a Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, por haber traducido a Séneca al castellano, y se rodeó de sabios que pudiesen contribuir a la satisfacción de su curiosidad cultural y reunió traducciones de los clásicos a las lenguas asequibles al Marqués (francés, catalán, castellano, italiano) [1]).

La biblioteca del Marqués y la cultura de su época

Íñigo López de Mendoza reunió en su castillo de Guadalajara una importante biblioteca resultado de sus entusiasmos humanísticos, su afán de lectura y su deseo de reunir traducciones de autores clásicos. Amador de los Ríos actuó de *pioneer* en la tarea del estudio razonado de esa biblioteca, hoy realizado profundamente por Mario Schiff [2]). El Marqués hizo copiar manuscritos

Si se tiene en cuenta que, aunque familiarizado con el latín de la Vulgata, el Marqués distaba de conocer bien la lengua de Virgilio, esas palabras al morir harían el efecto de una pedantería imperdonable, ajena al espíritu del escritor.

[1]) Consúltese: *Obras de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, por don José Amador de los Ríos, Madrid, 1852; Menéndez y Pelayo, *Antología*, v, págs. lxxviii y siguientes; Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905 (capítulo primero, «La vie de don Íñigo López de Mendoza», págs. xxiii y sigs.).

Un retrato notable del Marqués, de la época, es del pintor maestro Jorge Inglés en el retablo del altar mayor de la iglesia del hospital de Buitrago, en que el magnate está dibujado orando.

[2]) La biblioteca de Santillana engrosó los fondos de la del Duque del Infantado, sucesor suyo; y desde 1884 pasó, con la de Osuna, a la Biblioteca

con gran cuidado, con simpatía de bibliófilo. En sus códices lucen primorosas miniaturas, campean elegantemente las armas de su prosapia. Su divisa «Dios y Vos» luce afiligranadamente al frente de los libros. Aun en esto se perciben las auras de universalidad de un espíritu abierto a toda influencia extranjera. Las letras francesas eran conocidas por el Marqués y juzgadas con todo cariño. La simpatía por el país del *Roman de la Rose* explica que las letras de la divisa aparezcan a veces en la forma francesa *Dius et Vous* — arcaica —.

La importancia de los códices de su biblioteca y la extensa zona literaria a que hay que referirlos hace de la colección de manuscritos del Marqués la culminación de la cultura escrita en nuestro siglo xv. Poseyó el texto de la traducción de la *Ilíada* en castellano, según la versión latina del humanista milanés Pietro Cándido Decembri (cantos I, II, III, IV y X) [1]. Hizo traducir el *Fedón* platónico a su capellán Pero Díaz de Toledo, que lo hizo preceder de un interesante prólogo sobre el tema de la inmortalidad del alma [2]. Se agruparon en sus librerías grandes fragmentos de Tucídides en aragonés, la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles en castellano, Polibio en italiano y San Juan Crisóstomo en latín. En esta última lengua aparecen textos clásicos como Cicerón y medievales como la *Historia de praeliis*, sobre los hechos de Alejandro; pero alternan con las versiones en lenguas modernas — Julio César en italiano, Salustio y Tito Livio en castellano —. Como no podía ser menos, dentro de la tradición estoica castellana, Séneca ocupa un papel capital en la biblioteca del Marqués, que aparece en sus originales y traducido. Schiff ha reunido nueve

Nacional de Madrid. Ríos, en la edición arriba citada, se ocupa de ella en su «tabla alfabética de autores mencionados... Biblioteca del Marqués de Santillana», págs. 591-645. La obra capital para su estudio es la citada de MARIO SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane* (forma parte de las publicaciones de la «Bibliothèque des Hautes Etudes» [Section des Sciencias historiques et philologiques], fascículo CLIII). Algunos de los textos de la biblioteca de Santillana se hallan hoy en el British Museum de Londres y en la Bibliothèque Nationale de París.

[1]) Consúltese: M. K. VOLLMOLLER, *Eine unbekannte altspanische Uebersetzung der Ilias* («Studien zur Litteraturgeschichte Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden», 1883, págs. 233 y sigs.).

[2]) En éste no podía faltar la obligada cita del Séneca hispano: «E la opinión de aquestos [epicuros] introduze Séneca en la sesta tragedia donde introduze al coro, que si preguntan las ánimas de los difuntos dónde están dize que responde que donde están las cosas que non son nascidas...» Díaz de Toledo tradujo también el *Axiocus*, diálogo que durante mucho tiempo se consideró obra auténtica de Platón.

series de textos del estoico cordobés, de las que la primera ofrece las obras en latín, otras dos en italiano y las diversas corresponden a distintas versiones castellanas, entre ellas la de las *Epístolas a Lucilio* de Alonso de Cartagena. En los autores cristianos — además de Crisóstomo — podemos citar a San Agustín y a San Ambrosio, entre las lecturas de Santillana, que alternaban con la Biblia, la literatura italiana (Dante, Petrarca, Boccaccio), la francesa (Alain Chartier, *Roman de la Rose)*, la catalana (Ramón Llull) y la castellana *(Alixandre, Cifar*, obras de historia) y algún ejemplo de hebreo hispánico traducido, como Maimónides. La significación que en la cultura del tiempo de Juan II representa la reunión de todas estas obras, es algo que no necesita más prueba que su misma enumeración.

Las obras en prosa de Santillana.

La biblioteca de Santillana, en su palacio de Guadalajara, da idea del hombre de estudios, de la sensibilidad artística revelada en cada letra inicial miniada en que se recreaba el lector. Es interesante una cita de Hernando del Pulgar sobre el Marqués: «Tenía gran copia de libros e dábase al estudio especialmente de la filosofía moral e de cosas peregrinas e antiguas». Ese «museo del discreto», que, con las diferencias del gótico florido al barroco, hace pensar en el de Lastanosa de Huesca, frecuentado en el siglo XVII por Gracián, servía igualmente de punto de reunión de sabios y artistas: «tenía siempre en su casa doctores e maestros, con quienes platicaba en las sciencias e lecturas que estudiaba». Efecto de este ambiente y de estos estudios son las obras en prosa del Marqués, saturadas de recuerdos de libros, rebosando citas y juicios literarios de un valor histórico muy destacable. Así, la famosa carta o *Prohemio al Condestable de Portugal* es a la vez una preceptiva, superior en originalidad a la de Villena, y un resumen de las impresiones de lector de un gran artista. Posee el mérito de ser el primer intento de historia literaria hecho por un escritor de amplios conocimientos y hondura crítica. Su concepto de la poesía, en que bajo una forma bella o disfraz vistoso se oculta una utilidad, coincide con el que señalábamos en una obra de Mena. El pasaje de Santillana es bien conocido: «¿E qué

cosa es la poesía que en nuestra vulgar *gaya sciencia* llamamos sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida?» Como ejemplo de la elevación espiritual de la verdadera poesía, que, como Mena, contrapone a la que tiende «a cosas vanas e lascivas», hace comentarios históricos que revelan el buen tino, la profunda comprensión del autor de la *Comedieta de Ponça*. Resalta el valor poético de la Biblia, mencionando especialmente los Salmos, los libros salomónicos y el de Job. Tres nombres aparecen al unirse los recuerdos de la Antigüedad y el tiempo presente: Homero, Virgilio, Dante. Para ejemplares relaciones entre magnates y poetas cita los casos de Petrarca, «poeta laureado» y Boccaccio, «poeta excelente e orador insigne». Señala, siguiendo a los italianos, tres grados en la ciencia de la poesía: «sublime, mediocre, ínfimo»: «sublime, se podría decir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega e latina, digo metrificando»; «mediocre, usaron aquellos que en vulgar escribieron así como Guido Januncello boloñés e Armando Daniel proenzal». Como se ve (como en Dante), no se trata tanto de estilos como de idiomas empleados. Santillana, con la adoración del renacentista por la Antigüedad, reserva a ella el grado «sublime». Con esto podrá colocarse en su verdadero alcance esa cita que suele repetirse sin tener en cuenta el lugar en que se halla: «Ínfimos son aquellos que sin ningunt orden, regla ni cuento facen estos romances e cantares de que la gente baxa e servil se alegra». Santillana, más que manifestar un desprecio, coloca la poesía popular en el grado inferior teniendo en cuenta, especialmente, la falta de regularidad en la versificación. Este sentido se aclara al citar inmediatamente casos de estrofas medidas «elegantemente», como los tercetos de Dante y de Petrarca, y después los sonetos y canciones. A continuación, establece diferencias entre las literaturas francesa, italiana, catalana, gallega y castellana citando y juzgando autores y obras. Nos declara sus preferencias por italianos y franceses; las obras de los primeros se muestran «de más altos ingenios, e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas historias», las de los segundos sobresalen en «el guardar del arte». El Marqués habla bellamente de la relación de la poesía con la música: «¿Quién dubda que así como las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarnescen e acom-

pañan los desnudos árboles, las dulces voces e fermosos sones no apuesten e acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, peso e medida?»

De otra parte, el Santillana prosista, además de los prólogos a varias de sus obras poéticas, presenta dos modalidades destacables: la del coleccionista de expresiones populares y la del erudito comentador de su propia obra. En este segundo caso, son notables las *Glosas a los Proverbios*, en que va enumerando los motivos históricos o mitológicos que merecen una aclaración o una explicación. Hace el efecto del primer texto anotado en la literatura castellana, precursor no sólo de los comentarios del siglo siguiente — como, por ejemplo, los del Brocense sobre Garcilaso, y de Faria y Sousa sobre Camões —, sino hasta de las ediciones de clásicos modernas, en que se desmenuzan las opiniones sobre una alusión mitológica o de historia sacra. Puede servir de ejemplo la nota de Santillana sobre el tema de la castidad de Dido [1]).

Las influencias en la obra del Marqués. Las poesías doctrinales

Los nombres que figuran en el *Prohemio al Condestable*, junto a los volúmenes de la biblioteca del Marqués, permiten iniciar el motivo de las influencias no castellanas en su poesía. Es casi seguro que los provenzales no dejaron huella en su obra; la cita de Arnaldo (Arnaut) Daniel no revela lectura directa — él mismo nos dice que de este autor «yo no he visto obra alguna» —, y entre sus libros sólo se encuentra el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, que por cierto no lleva las armas ni la divisa del Marqués.

[1]) Edición de las *Glosas a los Proverbios* en la de *Obras* por Amador de los Ríos, págs. 69 y sigs. Edición de los *Refranes que dicen las viejas tras el huego*, por U. Cronan («Revue Hispanique», 1911). G. M. Bertini, Il «Refranero» attribuito al Marques de Santillana («Quaderni *Ibero-Americani*», 17). La paternidad de esta colección ha sido discutida alguna vez, pero sin fundamento suficiente. Otras obras en prosa son: *La lamentación en profecía de la segunda destruición de España* (ed. *Obras* por Amador de los Ríos); los «prohemios» a algunas obras en verso, como a la *Comedieta de Ponca* y a *Bías contra Fortuna*, y cartas interesantes, como la demanda sobre la caballería, escrita al obispo de Burgos, Alonso de Cartagena. Sobre el *Prohemio al Condestable*, consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, v, págs. lxxxiii y sigs.; *Il proemio del Marqués di Santillana*, edición L. Sorrento («Revue Hispanique», 1922). A la *Lamentación* se la ha considerado como un eco de la parte llamada «Llanto de España» de la *Crónica general;* su estilo es de tipo retórico, abundante en latinismos, como ocurre también en algunos de sus «prohemios».

En cambio, conoció bien a los autores franceses, como a los autores del *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris y Jean de Meun, de cuya obra poseyó tres códices. También tuvo en su poder un manuscrito del libro de caballerías *Roman de Liesse et Cardenois*, y alabó a Michaute (Michault), a «Micer Otho de Grandson» y al «Maestre Al Charrotier (Alain Chartier), autor de «cosas asaz fermosas e plascientes de oír», del que se hallan huellas en sus poesías [1]). Es muy interesante, para el tema de las relaciones intrapeninsulares, los motivos de literatura catalana conocidos por el Marqués y el influjo que pudieron ejercer en su obra [2]). Santillana alabó a Pedro March, a Jordi de Sant Jordi, al que dedicó la *Coronación*, a «Mosén Febler» (Andréu Febrer), traductor de Dante «de lengua florentina en catalán, non menguando punto en la orden de metrificar e consonar»; y, finalmente al gran poeta: «Mosén Ausías March, el cual aun vive, es gran trovador e hombre de asaz elevado espíritu». Pero la mayor influencia se debió a los poetas italianos, a Dante y Petrarca especialmente. Reservando para un apartado especial la serie de poemas alegóricos de influjo dantescopetrarquesco, debemos consignar un lazo de unión con los dos poetas del primer Renacimiento italiano, que a su vez es curioso en la historia de nuestra métrica. Los *Sonetos fechos al itálico modo* revelan a la vez influencia del *Canzoniere* de Petrarca y de las poesías intercaladas en la *Vita nuova* de Dante [3]). Hay en ellos un noble intento de aclimatar la métrica italiana a la lengua de Castilla; pero el intento no está, en la mayoría de los casos, coronado por el éxito. Los endecasílabos del Marqués suenan, en muchos casos, a endecasílabos de gaita gallega, a versos provenzales, o responden al ritmo del arte mayor. El influjo de sus modelos se percibe más en los asuntos que en la musicalidad formal. Con todo, merecen destacarse versos aislados en que aparece en castellano un nuevo sentido del ritmo, en alguno unido a bellas sugerencias renacentistas: «en los frescos jardines de Florencia...», «que los vuestros cabellos luminosos», «pobre de gozo e rico de tristeza», «doradas ondas del famoso río»,

[1]) J. Seronde, *A study of the relations of some leading French Poets of the XIV^th and XV^th centuries to the Marqués de Santillana* («Romanic Review», 1915); Id., *Dante and the French influence on the Marqués de Santillana* (id., 1916).

[2]) Hace tiempo J. Rubió Balaguer trabajaba sobre este tema, del que ha presentado varios aspectos en conferencias.

[3]) A. Vegue Goldoni, *Los sonetos «al itálico modo» de ... Santillana*, 1911.

«temiendo el manto de la sepoltura», que no se han superado en los mejores tiempos de los siglos XVI y XVII. Respecto al asunto, Santillana compone sonetos amorosos, religiosos y de tema histórico. En éstos vemos algún caso de unir la tradición hispánica a las referencias mitológicas. Así, el poner unos versos en boca de la reina de Castilla (soneto segundo) recuerda el tema del cerco de Zamora — doña Urraca, don Sancho, Bellido — y a la vez la ira de Juno contra Tebas. Cuando en un motivo amoroso cita la leyenda de Leandro y Hero, nos acordamos del futuro Garcilaso.

En el grupo de poesías de tipo tradicional del Marqués, aparte las de asunto devoto, ocupan un puesto importante las que en la época se llamaban «doctrinales». El estilo sentencioso que alcanzó en ellas Santillana, le hizo especialmente célebre ante los contemporáneos, que le llamaban «el Marqués de los Proverbios». Debemos distinguir dos clases de poesías de este tipo: las esencialmente morales, que desenvuelven lacónicamente lugares comunes de la ascética medieval, y las infiltradas de sentido político que comunica un brío insospechado a la composición. Entre las primeras se hallan los aludidos *Proverbios*, en versos de pie quebrado [1]), y el *Diálogo de Bías contra Fortuna*. Éste, en que, con solemne dignidad, se trata el tema de las mudanzas de la suerte y actitud serena, estoica, del sabio ante el morir, posee sonoridad y gradación del interés. Toda la parte final en que Bías presenta las bellezas del paraíso pagano y la inteligente satisfacción del justo y sabio, más allá de la vida, es digno de compararse con motivos de la lírica de fray Luis de León [2]). En el grupo político debemos citar dos briosas composiciones dirigidas al tema de la caída del Condestable: las *Coplas*, que comienzan «De tu resplandor, oh Luna — te ha privado la Fortuna», y el famoso *Doctrinal de privados*. El entusiasmo, el encono contra don Álvaro, que no se detiene en la muerte, infiltran una fuerza extraordinaria a ambas composiciones: la primera — que ha sido considerada como una primitiva redacción del *Doctrinal* —, con más detalles circunstanciales y más saña respecto al Maestre; la segunda, con una

[1]) «Fijo mío mucho amado — para mientes; — e non contrastes las gentes — mal su grado; — ama e serás amado — e podrás — fezer lo que non farás — desamado.»

[2]) Véanse las estrofas del *Bías*, núms. 165-69, 176 y 179 (edición Foulché-Delbosc).

dignidad de pensamiento, rotunda expresión verbal y fusión del tema, en que se finge que, desengañado, habla arrepentido el Condestable en una cruel e insistente confesión de culpas, con las más altas esferas de ejemplo a los hombres de todos los tiempos, de la lección eterna de filosofía moral.

Los poemas alegóricos de Santillana

En ellos se da, doblemente, una influencia de *La Divina Comedia* y de los *Triunfos* de Petrarca. Una visión, un sueño, es la base de estas composiciones. Una de las más primitivas en cuanto a artificio, a técnica del desarrollo, es la titulada *Defunsión de don Enrique de Villena, señor doto e de excelente ingenio*, en que, después de aludir a la estación del otoño e invocar a Apolo, surge la inevitable «selva oscura» de Dante, poblada de animales feroces:

> Al tiempo e la ora suso memorado
> así como niño que sacan de cuna,
> non sé fatalmente o si por fortuna,
> me vi todo solo al pie de un collado,
> selvático, espeso, lexano a poblado,
> agreste, desierto... espantable...

Las fieras dan muestras de dolor e inclinan sus cabezas a la tierra. A la vez se hallan en la selva centauros, esfinges, arpías, sirenas que cantan dolorosamente. No había apenas luz:

> la fosca tiniebla el aire impedía
> e dobles terrores me fueron cercando.

El poeta sube a la cima del monte y ve grandes luminarias de antorchas y de cirios. En la cumbre, en unas ricas andas, yace un cadáver, y nueve doncellas — las Musas — con los cabellos sueltos lloran y comparan al difunto — Villena — con las más grandes figuras de la Antigüedad y la época. El poema abunda en cultismos y su tono es retórico y común, pero no creemos exacta la afirmación de Menéndez y Pelayo de que tal obra no parece completa; todo permite asegurar que en la alegoría a que nos referimos — desde su invocación a su «finida» — no falta nada.

La influencia de Dante — citado en esa composición — está manifiestamente reconocida en la agradablemente sonora *Coronación de Mosén Jordi*, en que la visión se justifica así:

> e como Aligheri reça
> do recuenta que durmió,
> en sueños me paresció
> ver una tal estrañeça.

La «estrañeça» obedece a lo extraordinario de un prado lleno de flores rodeado de un río de «muy gentil fondura». Los coros de doncellas, y el elefante que lleva sobre sí un castillo «de fermoso geometría» y sobre él una mujer vestida de «paño de claro rubí» revela que, junto a Dante, Petrarca enseñaba a López de Mendoza el tono de sus cuadros alegóricos. Por lo demás, la estimación revelada por el poeta catalán es grande. Homero, Virgilio y Lucano entregan la guirnalda de laurel para el nuevo poeta.

Mejor que la vulgar facilidad de *El planto de la reina doña Margarida*, en que sólo revisten cierto encanto poético los versos que aluden al amanecer y a la desaparición de una alegórica Venus, merece loa la obrita titulada *Visión*, en que al poeta aparecen tres «dueñas»: la Firmeza, la Lealtad y la Castidad. Lo mismo la concisamente bella descripción del comienzo:

> Al tiempo que va trenzando
> Apolo sus hebras de oro...

que los ropajes de las virtudes:

> La una dellas vestía
> de tapete negro hopa,
> e la segunda una ropa
> que de zafir parescía;
> e la tercera traía
> de damasquí blanco fecha
> una cota muy estrecha
> al logar do se ciñía,

que recuerda las figuras delgadas y finamente nostálgicas de los cuadros de Botticelli, revelan la facilidad jugosa de Santillana, que en ciertos aspectos — del mismo modo que Mena hace pensar en Góngora — se anticipa a Lope de Vega. Dotes semejantes se

descubren en la *Querella de amor* («Ya la gran noche passaba — e la luna se escondía...»), en que al poeta se aparece Macías, llagado de «grand golpe de una flecha», resolviéndose el tema con la técnica de los «cantares» y «desires». Una obra más extensa, *El infierno de los enamorados*, marca un género que durará todo el siglo. Se adapta el canto sexto del «Infierno» de Dante a un motivo alegórico en que se presentan los más famosos amantes de la Antigüedad y de épocas cercanas. El recuerdo dantesco está aún en detalles; del humanísimo «Nessun maggior dolore — que ricordarsi del tempo felice — nella miseria» del episodio de Francesca, brotan estas palabras, atribuídas a Macías el enamorado:

> La mayor cuita que haber
> puede ningún amador,
> es membrarse del placer
> en el tiempo del dolor.

Como en la *Defunsión*, la obra se desarrolla en «una montaña espesa, — separada de poblado», habitada por fieras — leones, tigres, serpientes, dragones —, ambiente en que tiene efectividad el ensueño, y la visión de condenados de amor que dialogan con el poeta: Hipólito, por los antiguos y fabulosos; Macías, por las «ánimas afanadas» de España —. *El Infierno de los enamorados* es interesante para ver, una vez más, cómo pierden fuerza trágicamente humana al castellanizarse los temas del «Infierno» dantesco, convirtiéndose en alegorías que recuerdan a un tiempo el «Paraíso» y los *Triunfos*. Un caso es decididamente petrarquesco: *El Trionfete de Amor*. Alrededor del mediodía, en pleno mayo florido, entre las melodías de las aves, se hallan cerca de una fuente los corceles de Cupido y Venus, que con su cortejo de ninfas y poetas van de caza. Comienza el paso solemne de los grandes amadores — César, Pompeyo, Aquiles, Paris, Salomón, entre los antiguos, y poetas y personajes de libros de caballerías: Dante, Tristán, Lanzarote —, hasta que aparece el petrarquesco «carro triunfal» tirado por cuatro caballos, en el que preside Venus rodeada de Clitemnestra, «Bracaida», Dido, Cleopatra, Elena. Una doncella del séquito de la diosa lanza su saeta, que deja al poeta malherido, mientras se esfuma la visión, y se recita una galante y oportuna «finida» de cancionero. De un carácter análogo *El sueño*, compensa su prolijidad y retórica de algunas estrofas, con-

la sonora majestad y fluidez de varias partes y la gracia de algunas descripciones. El tema mismo resulta interesante. El poeta está obsesionado por un sueño en que un vergel florido en día claro se ve, improvisadamente, trastornado: «nublosa oscuridad» y vientos impetuosos; los pájaros que cantaban armoniosamente se convierten en áspides, y — detalle curioso, susceptible de interpretación freudiana — un arpa se trueca en serpiente que le muerde en el «siniestro lado». Deseoso de saber el significado del sueño, dialogan, en el poeta, el Seso y el Corazón, con motivos que se enlazan con nuestro típico folklore:

> Corazón, tú vas temiendo
> los sueños que non son nada...

En la peregrinación, por selvas y montes, del soñador, un sabio, con ropa larga, aspecto venerable — el tebano Tiresias —, después de insinuar una interpretación de batalla de amor le envía a la diosa de la castidad, Diana, para que le aclare las dudas y le remedie. Diana se halla en un monte, en una vistosa y estilizada cacería, descrita con los finos tonos de un fresco de la época — el de análogo asunto, por ejemplo, de la «torre del ciervo» del palacio de los papas de Aviñón —. Al final, una batalla con las fuerzas del Amor y de Venus viene a ser la consumación de la profecía del sueño, quedando el poeta herido, sin sentido, desamparado, y al fin «cuitado», aprisionado por «gravísimas cadenas».

La obra alegórica de más fama, y también de más pretensiones, del Marqués, es la *Comedieta de Ponça*, ya por el asunto histórico a que la dedicó, ya por el atrevimiento de darle, aunque en diminutivo, la misma denominación del gran poema de Dante. La dedicatoria a la condesa de Módica, doña Violante, lleva la fecha de 4 de mayo de 1444. Se refiere al desastre naval ocurrido a la armada de Alfonso V de Aragón [1]), junto a la isla de Ponza, en 1435. El gran monarca hispánico del Mediterráneo había sido preso con sus hermanos — don Enrique y el rey de Navarra don Juan —. Al comentar poéticamente el tema, Santillana tenía por

[1]) Empleo, para designar al Monarca, la tradicional numeración aragonesa y no la catalana (Alfonso IV) por dirigirse este libro, principalmente, a lectores de lengua castellana, para muchos de los cuales resultaría desorientadora la otra denominación.

delante el triunfo final de Alfonso — que había entrado vencedor en Nápoles en febrero de 1443 —, a lo cual alude en el mismo título, ya que no llamó a la obra «tragedia», como cuando se trata de héroes que en el final de su carrera «tristemente cayeron», sino «comedia... cuyos comienzos son trabajosos e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bien aventurado» [1]). Es un caso más — recordemos nuestras indicaciones al hablar de Ayala y del desastre de Aljubarrota — de la delectación del espíritu castellano en los temas de fracaso, de «caída de príncipes», de dolores y angustias de los que puede derivar una enseñanza moral.

La obra reúne los elementos esenciales de los poemas alegóricos: el sueño, la visión dolorida — tres dueñas: la reina madre y las tres esposas de los magnates presos —, el varón venerable que ofrece sabios consuelos — Boccaccio, autor del *De casibus virorum*... —, la relación del combate después del sueño, anterior, profético, de la anciana reina doña Leonor, y el final, anunciador de bienes por la Fortuna, la gran «imperante» de los vivientes, que torna los calores en fríos y nieves, y muda los estados y señoríos. El Marqués compuso la *Comedieta* en estrofas de arte mayor de agradable sonoridad, algunas dignas de Mena, tal vez menos rotundas pero incluso más plenas de vivacidad, continuando el motivo de las «dueñas doloridas» de las elegías a la muerte de Enrique III, estudiadas en su lugar. De ellas procede el aspecto de las cuatro «magnas personas» vestidas de negro, y con blasones representativos en sus manos; y el son de «clamoso duelo». Pero esta superación de un tema repetido se funde con elementos diversos, algunos del todo nuevos en castellano, como la entrada del *Beatus ille* de Horacio en la loa de «los ofiçios baxos e serviles» por doña Catalina — «¡Benditos aquellos que con el açada...!», — o de inusitada fuerza marcial, como la vigorosa descripción de la batalla. Santillana revuelve multitud de recuerdos, entre los que no podían faltar reminiscencias de los carros de triunfo del Petrarca [2]), y junto a facilidad y bellezas

[1]) Explícitamente se invoca el nombre de Dante «en el su libro donde primero dice haber visto los dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bienaventuradamente después el paraíso».

[2]) En otra parte de la *Comedieta de Ponça* se expresa esta influencia: «Pues, ¿qué más diré? Que cuantos abarca — varones e dueñas e son memorados — en el su volumen del «Triunfo Petrarca...»

expresivas, no falta algún indicio de su constante desigualdad en las estrofas a base de nombres de antiguas heroínas (102 a 105).

La estilización de los elementos populares

Si son del Marqués los *Refranes que dicen las viejas...*, nos encontramos con un caso de afición a los motivos populares. En este punto es paradójica la posición de Santillana: de una parte, colocaba en el grado *ínfimo* las formas más bellas de nuestra épica anónima coetánea, al considerar los romances propios «de gente de baxa e servil condición», pero, de otra, comenta cantarcillos de indudable aroma campestre y se recrea en las figuras de las serranas, que tan toscamente habían inspirado al robusto Arcipreste del siglo XIV. En muchos casos los temas que glosa o sitúa en un marco poético de cancionero son poesías de un poeta culto, hechas populares a fuerza de celebridad. En este caso se hallan los cantares de la citada *Querella de amor*, los más célebres entre ellos el «Cativo de miña tristura» de Macías. De todas maneras, conviene no confundir los tonos para cantar — algunos plenamente eruditos — intercalados en «desires» y «canciones», que en algún caso están claramente referidos a la música, con aquellos que revelan inconfundible espíritu popular. En este último caso, es típico el delicioso *Villancico fecho a unas tres fijas suyas* en que se intercalan cantares:

La niña que amore ha,
sola, ¿cómo dormirá...?

Dejadlo al villano pene;
véngueme Dios delle.
Sospirando iba la niña
e non por mí;
que yo bien se lo entendí.

También, como Villasandino, sabe sacar partido de los refranes al intercalarlos en obras circunstanciales de poesía, como el «Uno piensa el bayo — e otro el que lo ensilla» o «Tal piensa santiguar — que se quevranta los ojos» o «Todo el mundo es opiniones», en el *Dezir contra los aragoneses;* el «Tan lejos de ojos — tan lejos de corazón» en una canción amorosa.

El ejemplo más bello de estilización de motivos populares, que a su vez tienen un entronque con escuelas eruditas — la provenzal, la gallega —, lo ofrecen las poesías más famosas de Santillana, que indudablemente revelan la culminación de su arte: las *serranillas*. Es posible que se trate de juegos juveniles como en las poesías de fray Luis, pero, como en este caso, se realizan obras maestras. Además de la elegante ligereza propia del arte de la época, corresponden a recuerdos personales de diversas regiones unidos a hechos de armas en algún caso. De la guerra en la frontera aragonesa, hay recuerdos en las alusiones a lugares de las primeras serranillas; de las peleas en Andalucía hay un eco vivo en la poesía que comienza «Entre Torres e Canena», salpicada de referencias a las correrías de los moros; de la estancia en diversos lugares de Castilla queda el sentido indirecto del paisaje de las restantes composiciones.

Santillana parte del mundo realista que había producido las «cánticas de serrana» del Arcipreste, idealizando el tema y aproximándose a una forma de delicado artificio, de refinada estilización. Al mismo tiempo que Carvajal seguía con las agrestes villanas, feas y descompasadas, el Marqués dentro de una cierta mezcla de rudeza y distinción, en las dos primeras serranillas deriva a una plena elegancia. En la primera, la serrana de Moncayo cae sobre el caballero con violencia, diciéndole «Preso, montero», y obligándole a su amor y distribuyendo con él la comida que trae en el zurrón, como en las aventuras del Guadarrama del *Libro de buen amor*. Pero se trata de una serrana «más clara que sale en mayo — el alba nin su lucero». En la segunda, la varonil serrana amenaza con su «dardo pedrero» al noble que solicita su amor, pero ¡qué delicadeza en la animada escena del encuentro:

> Dixe: — Dios te salve, hermana,
> aunque vengas de Aragón,
> desta serás castellana;

en que en lo alto de una montaña, junto a una fuente, surge la moza lozana y gentil!

Una deliciosa mezcla de sensualidad agreste y dignidad lírica envuelve una serranilla cuya técnica revela una transición: «Por todos estos pinares». Menga de Manzanares amenaza a su galanteador con luchar a brazo partido, como en el Arcipreste o

Carvajal, pero al final nos dice el poeta: «arméle tal guardamaña — que cayó con su porfía — cerca de unos tomellares». De aquí derivan varias serranillas que representan la culminación del género y desarrollan temas de esquiveza, de amor conseguido o simplemente de una viva y delicada escena de encuentro. Así se revive la lucha en la frontera islámica, en el diálogo con una serrana andaluza vestida de pellote negro, con tocas blancas, a la que se advierte:

esta mañana
han corrido la ribera,
aquende de Guadiana
moros de Valdepurchena
de la guarda de Abdilbar.

En «Después que nascí...» se dibuja un perfil delicado ante el que se insinúa una fina sensualidad («de guisa la vi — que me fizo gana — la fructa temprana») para llegar al encantador final «Juro por Santana — que non sois villana». La delicada forma del verso hexasílabo — como en *La vaquera de la Finojosa* y *Mozuela de Bores* — contribuye al efecto de lo lindo, de lo pequeño. La aludida «Moza tan fermosa...» — la más célebre de las serranillas del Marqués — posee una estilización, sobre el tema de la villana coquetamente desdeñosa. La repetición, a manera de estribillo, de las palabras que le han dado nombre, está sabiamente preparada para su efecto líricamente musical. *Mozuela de Bores*, que es la que preferiríamos entre todas, une motivos agrestes — la brama, los nombres rústicos de lugares — a una plácida escena de amor en que el poeta-caballero, después de aludir a las pasiones pasadas, con una rápida alusión típica a los motivos de cancionero «que más que la llama — queman amadores», describe la nueva amada:

la cara placiente
fresca como rosa
de tales colores,
cual nunca vi dama
nin otra, señores.

La serrana ruega al caballero que se retire, ya que la solicitan dos labradores de Frama, pero él prefiere los encantos del pastoreo a la música de los ruiseñores. La alusión final al amor conseguido es tan poéticamente inefable, dentro de la rusticidad de ambiente de

la *serranilla*, que nos hace pensar en la amada de San Juan de la Cruz cuando se abandona dejando su *cuidado* «entre las azucenas olvidado». En la serranilla los amantes se avienen:

e fueron las flores
de cabe Espinama
los encubridores.

Santillana, en estas estilizaciones de lo popular, ha realizado un arte que Lope de Vega, siglo y medio después, no llegó a superar. Humanista, imitador de poetas italianos, franceses y catalanes, llega a vencer todo su virtuosismo de aficionado en el que tantas bellezas formales había conseguido, para llegar a estas realizaciones de un arte exquisito [1]).

La corte literaria de Alfonso V de Aragón en Nápoles

Paralelamente a la corte de Juan II en Castilla, Alfonso V el Magnánimo llevaba a los catalanes y aragoneses al medio mismo del Renacimiento italiano. Después de un largo cerco las tropas del rey de Aragón penetraron en Nápoles el 2 de junio de 1442, y el Monarca hizo su entrada triunfal, con apoteosis escenográfica, sintética de Antigüedad y Renacimiento, el 26 de febrero de 1443. Se derribó un gran lienzo de muralla en donde se elevó un arco para el paso de la comitiva. Un vistoso cortejo de jinetes bizarramente vestidos, caballos con gualdrapas de oro y piedras preciosas, carrozas magníficas con figuras alegóricas como la Fortuna, y la Justicia,

[1]) En *El paisaje geográfico del las serranillas de Marqués de Santillana*, por José Terrero, se localizan todas las noticias geográficas que tienen las serranillas y se explican los paisajes de las regiones que sirvieron de inspiración a ellas. Tiene seis mapas donde constan los pueblos, aldeas y accidentes geográficos que citan. Señala los nombres actuales que corresponden a los antiguos y da a conocer varios de los errores de las ediciones; el ambiente montaraz que cuadra con las descripciones poéticas, así como la ocupación pastoril, la indumentaria y a veces hasta el carácter de las pastoras en íntima relación con la naturaleza del suelo. Rectifica numerosos vocablos por no tener sentido en la poesía y sí una fácil explicación lingüística y geográfica al rectificarlos. Da la cronología de las diez y el orden en que debieron de escribirse, distinto del de las publicaciones. En la segunda hace un paralelo entre los versos de Santillana y la prosa de las cartas de Bécquer (modernas), al describir a los *añorenas*. En la quinta, rectifica la primera estrofa, que debe decir «Entre Torres a Jimena, a cerca de un allozar». La séptima está incompleta y descubre que cantaba a Illana, moza de Santillana de Mar (1949).

señora de las demás Virtudes, la triunfal del Monarca con el Mundo postrado a sus pies, la del Ángel de la Guarda dominando unas murallas en cuyas almenas velaban la Constancia, la Libertad, la Clemencia, la Magnanimidad. Todavía un arco triunfal había de perpetuar las hazañas del Magnánimo. En 1470, se acabó la bella disposición de líneas finas, de hornacinas con figuras de estilo florentino del xv, que hicieron asegurar al Rey — ya en 1446 —: «las vi... e son de tanta perfección, en special la imagen, que cada día la miro no con menos deleite que la primera vegada». Alfonso V que, según parece, hablaba castellano, con dejos de dialecto aragonés, no se dejó absorber completamente por el medio italiano. Continuó con su potente religiosidad, su fervor por los santos, especialmente por los españoles, y con un cierto halo romántico en sus amores por Lucrecia d'Alagnio, a la que cantaron sus poetas, como Carvajales. En la suntuosa corte de Nápoles, Alfonso ayudó a figuras importantes del humanismo italiano, como Lorenzo Valla, Eneas Silvio, el Panormita, Jorge de «Trebisonda» — Trapezuncio —, Bartolomeo Fazzio, que le dedicaron obras de importancia. Leonardo Aretino no pudo visitar su corte, pero le escribió interesantes cartas [1]). Los catalanes y aragoneses se fundieron con el ambiente italiano; aceptaron sin reservas una cultura que consideraban superior y mediante esta convivencia se llegó a la verdadera aclimatación del Renacimiento en elementos hispánicos. El principal medio de que se servían los humanistas de la corte de Alfonso, era la lengua latina, la retórica erudita, ya que en Nápoles, en esa época, apenas había literatura en lengua vulgar italiana. La academia en que se movían monarca y cortesanos producía diálogos filosóficoteológicos, y manifestaba curiosidad por la historia, por la gramática, por la dialéctica, como afirma Pío II, al esbozar un perfil del Monarca, poco amigo de discursear en público, pero siempre dispuesto a responder en las discusiones culturales con oportunidad y precisión en un estilo sobrio y elegante. Sus vasallos empleaban, en ocasiones, la lengua latina. En ella se dirige al Panormita, el mallorquín Ferrando Valentí, autor por otra parte de versos clásicos, como una oda sáfica; en ella escribe sus libros de gramática en verso Lucià Colomer, del Rosellón, que después de vivir en el ambiente de Valencia, murió ciego en Mallorca; y de ella se sirven los juristas como Jaume

[1]) Croce, *La Corte spagnuola di Alfonso d'Aragona in Napoli*, Bari, 1917.

Pau, de Barcelona, y Joan Ramón Ferrer, el poeta Jaume Ripoll, autor de un epitafio a la reina Leonor de Chipre, y el geógrafo Jerònim Pau, autor del *De fluminibus et montibus utriusque Hesperiae*, poeta en el *Triumphus de Cupidine* [1]).

Al mismo tiempo Alfonso vivía rodeado de poetas que escribían en castellano, principalmente, y algunos en catalán. El mismo Monarca, parece haber sido también aficionado a la gaya ciencia. En el *Cancionero de Herberay des Essarts*, aparece una «Canción del rey de Aragón a Lucrecia de Alania» [d'Alagnio]. «Si decís que vos ofende lo que más mi seso piensa», composición que en el *Cancionero de Stúñiga* se atribuye a Carvajales [2]).

El núcleo principal de poetas de la corte napolitana de Alfonso V se halla en el *Cancionero de Stúñiga*, llamado así por el primer poeta que aparece en sus páginas [3]). Éste, Lope de Stúñiga, es autor de delicadas composiciones en octosílabos y en estrofas de pie quebrado — «Llorad, mis llantos, llorad», «A cabo de mis dolores». — Es un delicado poeta de cancionero, sin nota destacada de personalidad; cuando aplica a la amada epítetos propios de la Virgen, o cuando expresa sutilmente la firmeza del amante, adornada con los finos tópicos de la época. Con él, en el *Cancionero de Stúñiga* aparecen discretos representantes de este tipo medio de poesía, más agradable, generalmente, que el tono desigual y prosaico que llena muchas páginas del libro de Baena, pero también sin sus aciertos e importancia histórica de nuevos géneros. Sin poder enumerar poetas que no pasan de esa discreta medianía, conviene destacar el primero de los vates, en castellano, de la corte de Alfonso V: Carvajal o Carvajales — ya que aparece su nombre en las dos formas —. Fué un delicado poeta cortesano, que sintió

[1]) Consúltese: Víctor Balaguer, *Alfonso V y su corte de literatos*, apéndice a *Las calles de Barcelona*, 1856. La descripción de la entrada triunfal del Monarca procede del cronista Valla; F. de Bofarull y Sans, *Alfonso V de Aragón en Nápoles* (en «Homenaje a Menéndez y Pelayo», I, 615 y sigs.); B. Croce, *La Corte Spagnuola di Alfonso d'Aragona in Napoli* («Atti della Academia Pontaniana di Napoli», vol. XIV, 1894); Menéndez y Pelayo, *Antología*, V, páginas CCLXIII y sigs.; Francisca Vendrell Gallostra, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933.

[2]) Menéndez y Pelayo se limita a indicar la atribución del *Cancionero de Herberay des Essarts*, mientras que la señora Vendrell Gallostra cree más probable que haya más conocimiento de causa en la colección «de Stúñiga», hecha en Nápoles, que en la anterior, recopilada en Navarra.

[3]) Se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid; vide: edición Marqués de la Fuensanta del Valle.

toda la vida espiritual y exterior del ambiente napolitano de Alfonso V de Aragón. Cantó a «Lucrecia del Anno [Alagnio o de Alania] en la mejor edad de su belleza» (la favorita del Rey), en versos torneados y ágiles. Fué un virtuoso del «desir» y la canción ligera. Sus serranillas, más agrestes que las de Santillana, parecen un salto atrás, hacia los tiempos del Arcipreste, aunque poseen el sello del ambiente italiano. La titulada *Villançete* — «Saliendo de un olivar» — y «Andando perdido, de noche ya era», son ejemplos, la primera de forma redondeada y briosa, la segunda de vuelta a lo agreste y selvático [1]). «¿Dónde sois, gentil gala?» revela el ambiente, hasta en las palabras italianas de la napolitana protagonista dentro de una sobria finura. Es curioso el doble plano sacroamoroso, en que el refinado estilo del XV traza su *Visión muy triste de mi enamorada*:

Más triste que non María
aflita, con mucha pena,
vi tristeza en señoría,
que injusto amor condena;
más bella que Madalena,
cabellos cara llorosa,
mostrándose más fermosa
la cara siempre serena.

El «tono mayor» aparece en Carvajales en su elegía *Por la muerte de Jaumot Torres, capitán de los ballesteros del Señor rey*, donde la estrofa de Mena adquiere una personal sonoridad bélica y suntuosa:

Las trompas sonaban al punto del día

[1]) El mundo plenamente tosco y grosero de algunas serranas del Arcipreste se iguala en «Partiendo de Roma, pasando Marino». En cambio, une el tono de la serranilla a la estilización del «desir» culto en poesías como la titulada *Carvajales, a la Princesa de Rosano:*

Entre Sesa y Cintura
cazando por la traviesa,
topé dama que deesa
parescía en su hermosura.
Pensé que fuese Diana,
que cazase las silvestras,
o aquella que la manzana
ganó a las [di]vinas nuestras:
— ¿Sois humana criatura?
dixe, e dixo non con priesa:
— Si, señor, e principesa
de Rosano, por ventura...

El autor ofrece también unos romances, que pudiéramos llamar cultos, aconsonantados [1]). Pueden citarse otros nombres de poetas, como Mosén Pere Torrellas, el denostador de las mujeres, muchas veces imitado, Pedro de Santafé, Juan de Dueñas, Tapia, etc. [2]).

En Tapia, por ejemplo, hay una graciosa agilidad, como en su composición en que contesta a una dama «qué cosa era amor» [3]), o en el discreteo amoroso de «Mis ojos llenos de amor». Es curiosa la glosa suya al romance de la *Fontefrida*. Johan de Dueñas, es fino y agradable en *La nao de Amor*, y en algunos «desires» y canciones.

[1]) Textos: *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por FOULCHÉ-DELBOSC, t. II, Madrid, 1915.

[2]) Vide: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, V, y F. VENDRELL GALLOSTRA, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*. El mismo colector Lope de Stúñiga, se entretenía en juegos literarios de última Edad Media, como se lee en este título: «A Lope de Stúñiga demandaron estrenas seis damas, e él fixo traer seis adormideras, e fízolas teñir, la una blanca, la otra azul, la otra prieta, la otra colorada, la otra verde, la otra amarilla. E puso en cada una dellas copla, e metiólas en la manga, e hizo que cada una de las damas metiese la mano en la manga e que sacase aquella con que topase, e que cada una lo recibiese en señal de su ventura.»

[3])

Es amor una visión
que cuan presto se figura
tan presto desaparesce:
afición, y no razón,
un vulto de fermosura
que los ojos estristesce.
Es un doblado dolor,
es un sencillo placer,
nascido del desear:
este, señor, es amor.
Tan liviano de perder
cuan penoso de ganar.

CAPÍTULO XII

La novela sentimental y otras formas en prosa

Las derivaciones de la *Fiammetta* de Boccaccio. — Diego de San Pedro y su *Cárcel de amor*. — El Arcipreste de Talavera. Su realismo, su estilo popular, su doctrina, su influencia. — Fernán Pérez de Guzmán. Su carácter; el estilo de su historia. — Las crónicas; los libros de viajes; la prosa filosófica.

Las derivaciones de la «Fiammetta» de Boccaccio

Desde la primera mitad del siglo XV se desarrolla en España un género de novela que procede de la *Fiammetta* de Boccaccio y obras análogas, en que predomina el estudio psicológico dentro de un ambiente emocional. La ternura vaga de esta literatura en que la aventura novelesca parece absorbida por el paisaje entra en España, naturalmente, por el oeste, por Galicia y Portugal. Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón compuso poesías que figuran en el *Cancionero de Baena*, en cuyo lirismo notaba Menéndez y Pelayo «cierto sentimentalismo apasionado y cierta vaguedad mística... unidos a la languidez blanda y femenina del ritmo». Su misma vida fué ya una novela de amor. Se enamoró de una dama principal de la corte de Castilla, insinuante al comienzo de la aventura, esquiva y cruel desde el momento en que el poeta satisfecho dió pábulo a una jactanciosa indiscreción. El escritor se retiró a la soledad para cantar a su dama y recordarla en su principal obra en prosa. Quizá haya exageración poemática en los versos «Ham, ham, huid, que rabio», que denotarían la entrada en el mundo de la locura que pudiera entroncar con las frenéticas historias de trovadores, como Pedro de Vidal, cubierto de una piel de lobo, ofreciéndose como presa a los monteros de

las tierras de su desdeñosa dama. Este mundo de poéticos desvaríos entró en la parte más trágica de la jornada novelesca del *Decamerone* boccacciano. La novela *El siervo libre de amor* es a la vez una poética autobiografía de Rodríguez de la Cámara y una derivación de la *Fiammetta*. Las dudas y vacilaciones del amante, el carácter coquetamente femenino de la dama de sus pensamientos, el tránsito de la confianza a la desesperación, se hallan vagamente descritos en unas páginas impregnadas de nostalgias líricas, de sensaciones de un paisaje que se adivina entre las palabras de cierto ritmo primario de prosa poética. No en vano el autor es un poeta gallego. El Padrón, su ciudad natal, verde de paisaje húmedo, absorbe los contornos de las piedras y de los hombres. Así como hoy perdemos las líneas de esta ciudad brumosa, entre los tonos suaves del verde de su césped y de sus árboles, la emoción difusa, el hálito de poesía lírica difumina los personajes y los salones de esta «saudosa» novela [1]).

La obra de este prosista ofrece otros matices. En el mismo *Siervo libre de amor*, un sector, la *Estoria de los dos amadores Ardanlier e Liesa*, se relaciona cor los hechos caballerescos de la época, próximos a las extraordinarias aventuras de las novelas a lo *Amadís*. El paso de Iria — «Iria Flavia», nombre clásico de El Padrón — sitúa en tierras gallegas un hecho que pudo ser histórico, comparable al del «paso honroso» de Suero de Quiñones. Hay así en el libro — como señala Menéndez y Pelayo — «una novela íntima, cuyo protagonista es el autor mismo, y otra novela entre caballeresca y sentimental». En el autor «comienza a despuntar el sentimiento poético de la naturaleza». También pertenece a Cámara un puesto en la literatura que en pro y en contra de las damas se desarrolla en el mundo, desde Boccaccio. Su *Triunfo de las donas* corresponde a la serie de defensa y loores de las mujeres, como el libro de don Álvaro de Luna. También la

[1]) Juan Rodríguez de la Cámara, según el título de una poesía del *Cancionero de Baena*, terminó su vida haciéndose fraile en Jerusalén. Desde luego, estuvo al servicio del cardenal gallego Juan de Cervantes (¿1434? hasta 1449), visitando Italia. Se hallan poesías de él, además de en el *Cancionero de Baena*, en el de Stúñiga, en el de Herberay des Essarts, en dos cancioneros de Palacio e intercaladas en la propía novela *El siervo libre de amor*. Citemos, como ejemplos típicos de la mezcla de erotismo y alusión religiosa, *Los siete gozos de amor* y los *Mandamientos de amor*. Cámara se identificaba a veces con Macías — recuérdese el verso «una tierra los crió» — y aludía claramente a su tierra gallega en varios pasajes de sus obras. Sin embargo, no parece haber escrito versos en lengua gallega.

literatura sobre la nobleza y los linajes le sedujo para escribir la *Cadira del honor* [1]).

La época daba, como fruto natural y sazonado, historias vividas de amor, suaves delectaciones en el sufrir por la dama, pasiones casi infantiles. Aun a los hombres amargados por la lucha política y el destierro les nacía esta afición literaria. El condestable don Pedro de Portugal nos dejó un tibio ejemplo de esa clase de novela, aquí mezcla de alegoría y sentimentalismo, en la *Sátyra de felice e infelice vida*. La vida dichosa es la de la dama, la «infelice» la del autor; parece tener un fundamento autobiográfico en un hecho de los catorce a los dieciocho años del escritor. Son notables las glosas, a manera de notas, que ilustran la narración y que revelan la predisposición erudita de la época, como en algún caso de Santillana; en las de don Pedro encontramos una interesante versión de la leyenda de Macías, «grande e virtuoso mártir de Cupido» [2]).

El autor sentía un tierno afecto por su hermana. A ella dedicó la *Sátyra* (escrita antes de 1455), y, conmovido por su muerte, compuso la *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*. En esta obra, miscelánea de verso y prosa, un personaje alegórico, Cronos, hace el elogio de la joven muerta, con recuerdos de Job, de Séneca y de Boecio, desarrollando el lugar común medieval de la vanidad de la vida. Es «un *recuerde el alma dormida* escrito en prosa poética», según expresión de Carolina Michaelis. A pesar de sus atisbos idealistas y emocionados de la prosa latinizada del Condestable, su aportación literaria no pasa de la de un aficionado [3]).

[1]) Textos de Rodríguez de la Cámara: *Obras*, edición Paz y Melia («Bibliófilos Españoles», 1885). Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I, págs. 304 y sigs.; M. López Atocha, *Memoria doctoral acerca de Rodríguez del Padrón*, Madrid, 1906; R. Schevill, *Ovid the and Renascence ih Spain*, 1913, pág. 115.

[2]) Frases análogas a ésta eran corrientes en los poetas franceses y provenzales de los siglos XIV y XV. Tengamos en cuenta que Alain Chartier, Guillaume de Machaut y otros influyen en España y Portugal. Otón de Grandson se llama «le martyr de l'amour».

Don Pedro de Portugal (1429-1466) pasó la mayor parte de su vida fuera de las tierras de su patria. Aparte del problema sobre los dos textos del *Poema de Alfonso XI*, don Pedro debió de ser el primer escritor portugués que escribió en castellano.

[3]) Textos: *Sátyra de felice e infelice vida*, edición Paz y Melia («Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI», Madrid, 1892); *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*, edición C. Michaelis de Vasconcellos («Homenaje a Menéndez y Pelayo», I). Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I; A. Balaguer y Merino, *Don Pedro, el condestable de Portugal, considerado como escritor, erudito y anticuario*, Gerona, 1881 («Revista Barcelona», II).

Diego de San Pedro y su «Cárcel de amor»

Pero el autor que, dentro del valor de época del género, alcanzó en España una fama universal y dió vida a una artificiosa y bella fantasmagoría de aventura sentimental, fué Diego de San Pedro [1]). Ya en su obra primeriza el *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda* esbozó una historia de amor desventurado. Amantes que empiezan camino de la felicidad, en el que un amigo desleal tuerce el curso feliz de la aventura. Desafío, muerte del usurpador, lágrimas, retirada de Lucenda a un convento y muerte de tristeza de Arnalte en su castillo señorial. Pero la forma perfecta, en su época, del género, la logró el mismo autor más adelante en la *Cárcel de amor*, que, traducida a diversos idiomas, se hizo un libro de moda en los palacios y casas de los nobles, tratado de amor ideal y de gentileza, sutil análisis de la pasión amorosa, combinación de motivos emocionales, acaso reflejos de sentimientos vividos, con alegorías ingeniosas y artificiales. Pudo influir en la marcha general del asunto de *La Celestina* e indudablemente sugirió algunos episodios, aunque en la gran obra maestra se aplastó por completo, bajo la fuerza humana de personajes, alegrías y tristezas, la primorosa miniatura, el delicioso juguete de un arte primitivo. El autor finge un encuentro, «en unos valles hondos y oscuros que se hacen en Sierra Morena», con un caballero feroz que simboliza el Deseo, que lleva preso al enamorado Leriano. Tras el paisaje estilizado, la descripción de la alegórica «cárcel de amor» que da nombre a la obra: pilares de mármol dorado, torre altísima, figuras decorativas, de un determinado simbolismo, escala difícil, entrada oscura, defensores de las puertas y el aposento del encarcelado, sentado sobre silla de fuego; dueñas

[1]) No se sabe mucho de la persona y vida de Diego de San Pedro. Fué alcalde de Peñafiel, según reza la portada de su obra maestra, y se ha probado que estuvo al servicio de don Pedro Girón, maestre de Calatrava, y se insinúa la posibilidad de un origen judío. La fecha que suele asignarse a la *Cárcel de amor* es, aproximadamente, la de 1483 o un poco posterior. Las primeras ediciones de las novelas son: *Arnalte*, 1491; *Cárcel de amor*, 1492. Textos: *Arnalte*, edición Foulché-Delbosc («Revue Hispanique», 1911); *Cárcel de amor*, por íd. («Biblioteca Hispánica», vol. xv); Menéndez y Pelayo («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», vii); edición *Gil Blas* («Renacimiento»); ed. Gili Gaya, en «Clásicos castellanos». Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, i; E. Cotarelo, *Nuevos y curiosos datos biográficos del bachiller Diego de San Pedro* («Boletín de la Real Academia Española», 1927); las investigaciones de Rodríguez Marín y Serrano y Sanz; etc.

lastimeras que traspasan la frente de la víctima, con corona de puntas de hierro; resplandor del corazón enamorado. Tras este cuadro simbólico, que hace pensar en el mundo del siglo XVII de Gracián y de Martínez de Cuéllar y que, como en la pintura y en la técnica decorativa de los edificios, revela cómo el siglo XV coincide, con todas sus diferencias, con ciertos elementos de la cultura barroca; se pasa al relato novelesco, en el que, imitándose la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, se intercalan gran número de cartas. Leriano, el encarcelado de amor, padece por su pasión hacia la princesa Laureola, y el autor es el intermedio entre ambos, ya llevando mensajes orales, ya cartas, como una especie de anticipo cortesano y noble del tipo de *La Celestina*. Como en la obra de Rojas, el intermediario ve pasar a la dama de la cólera a la compasión, logrando interesarla por el desdichado galán. Pero aquí nos encontramos con un mundo, próximo al caballeresco, a pesar de que al describirse un torneo dice el autor que no quiere detenerse «en esto que parece cuento de historias viejas»; y la trama se complica con la calumnia de Persio y el desafío siguiente, relacionable con el tema de *Lohengrin*, asedio de ciudades, peleas a caballo, liberación de la injustamente cautiva Laureola. Pero al fin, como se apuntaba en *Arnalte*, la frívola versatilidad, o más bien frialdad sentimental femenina, hace que desesperado Leriano, cuando podía creerse más próximo a un dulce fin de su accidentada historia de amor, se deje morir de hambre ante las amargas quejas de su madre, que fueron imitadas al final de *Calisto y Melibea*. ¿Dónde está ya el mundo alegórico del comienzo, en que hablaban el Entendimiento, la Razón, la Memoria y la Voluntad y en que se describen el verdugo del Desesperar, el escudo del Juicio, la mesa de Firmeza, los «solícitos servidores» Mal, Pena y Dolor? Indudablemente un fondo humano, entre caballeresco y sentimental a lo Boccaccio y Eneas Silvio, se ha ido imponiendo a la ingeniosa moralidad de la presentación de la obra, pero todo no pasa de una hábil intriga, expresada en una prosa retórica a veces, otras incisiva y concisa, que, a ratos, aun conserva belleza. Aunque siguiendo los citados modelos italianos, San Pedro posee un sentido de análisis psicológico que supone un proceso sobre lo anterior. Las cartas de Leriano y de Laureola a vueltas de frases comunes y de sentencias intercaladas revelan un proceso psicológico en ambos personajes sa-

biamente desarrollado. No faltan en la obra elementos diversos de la moda de la época, como el debate en pro y en contra de las mujeres, cuando Teseo amigo de Leriano, «díjole infinitos males de las mujeres» a lo que el fiel amante contesta «Contra Teseo y todos los que dicen mal de las mujeres», «da veinte razones por las cuales los hombres son obligados a ellas», y «Prueba por ejemplos la bondad de las mujeres». Muchos elementos de la novela caballeresca y de amor se recogen en la narración, sobre todo lo cual Diego de San Pedro tuvo la habilidad de construir una novela cortesana, artificiosa, bellamente escrita, que en la frase, que ha tenido fortuna, de Usoz, fué el *Werther* del siglo XV [1]).

El Arcipreste de Talavera. Su realismo, su estilo popular, su doctrina, su influencia

En la primera mitad del siglo XV un prosista de extraordinario vigor acude a las fuentes vivas del lenguaje del pueblo, del retrato costumbrista directamente observado, en una obra de construcción a la manera de tratado doctrinal. Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, reúne influjo cultural de libros de lengua catalana, con un sentido realista típicamente castellano. Entre tierras de la corona de Aragón, de las que quedan alusiones entre sus obras — a ciudades y monumentos aragoneses y catalanes —, y fuerza de verdad y concisión de lo esencial castellano, se moldea el arte de este arcipreste de la ciudad de Talavera, de este racionero de la catedral toledana [2]). Miquel y Planas,

[1]) El «Llanto de la madre de Leriano», aunque con algún momento retórico, posee dramatismo y sinceridad, como en las alusiones a los agüeros y sueños que pronosticaban su desdicha. La sobria terminación del relato con la muerte del enamorado hacen pensar, una vez más, con la diferencia de época revelada en todos los detalles, en la concisa amargura del final desnudo del *Werther* goethiano. Véase Bruce W. Wardropper, *El mundo sentimental de la «Cárcel de Amor»* (Revista de Filología Española», 1953).

Sobre otros ejemplos de la novela sentimental, debe aludirse al *Grimalte y Gradissa* y especialmente *Historia de Grisel y Mirabella*, novelas de Juan de Flores, en 1495, y la *Cuestión de amor de dos enamorados*, anónima (Valencia, 1513).

Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I; Barrara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their european diffusion*, New-York University; E. Ward Olmsted, *Story of Grisel and Mirabella* («Homenaje a Menéndez Pidal», II); Benedetto Croce, *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli «La Question de amor»*, Nápoles, 1894.

[2]) Se poseen pocos datos de la vida del Arcipreste. Nació en 1398. Residió bastante tiempo en Aragón y Cataluña. Estuvo dos años en Barcelona. Alude, como a cosa conocida a templos como Santa María del Mar y nos da referen-

observando el tiempo (1420 a 1438) en que el Arcipreste vivió fuera de Castilla, supone acaso se deba esto a alguna irregularidad de su vida en relación con el «loco amor», tan conocido por el prosista. El ambiente de Valencia debió de servirle mucho para su sentido alegre de la vida que transpira su obra capital, más o menos disimulado bajo la capa de doctrina [1]). Cultivó la amplia historia en la *Atalaya de las corónicas* y la particular de biografías de santos en la *Vida de San Ildefonso* y *de San Isidoro*, que revelan un progreso en el estilo y un poder de síntesis que merecen un estudio minucioso, que aun no existe [2]). Pero la obra maestra del Arcipreste, en que culminan sus dotes de hablista y de entretenido pintor de costumbres, es la generalmente llamada *Corbacho, o reprobación del amor mundano* [6]).

Influencias francocatalanas con algunas castellanas y las obligadas de Boccaccio, aunque no sea precisamente la de *Il Corvaccio*, se enlazan con las clásicas de una cultura humanista y con las de

clas directas de unos terremotos ocurridos en 1421 y 1428. Fué «bachiller de decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro senyor el Rey de Castilla don Juan»: según reza la portada del *Corbacho*. Fué un verdadero bibliófilo, incansable lector, que en muchos libros, hoy conservados, dejó curiosas acotaciones. Fué en la catedral de Toledo capellán de Reyes Viejos y racionero. Aun vivía en 1466. Las *Vidas de San Isidoro* y de *San Ildefonso* van acompañadas de versiones de algunos tratados de ambos doctores. Terminó el *Corbacho* el 15 de marzo de 1438.

[1]) Vide JAUME ROIG, *Espejo o libro de consejos, versión castellana en prosa precedida de una introducción al «Libro del Arcipreste de Talavera»...*, por R. MIQUEL Y PLANAS, Barcelona, 1942.

[2]) Véase SÁNCHEZ ALONSO, *Historia...*, págs. 315-16 y 352. Sobre las dos vidas de santos del Arcipreste, dice: «Conservan todo lo grato al gusto popular, dando colorido a los respectivos milagros con el atractivo que ... sabía comunicar a su prosa». Creía Amador de los Ríos *(Historia crítica...)*, que el autor trataba de hacer una sátira indirecta de los prelados de su tiempo por contraposición a los santos y sabios varones lejanos de sus biografías.

[6]) La primera edición es de Sevilla (1498), donde la obra se titula: «Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, en edad suya de cuarenta años...» «Sin Bautismo, sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera, donde quier que fuere levado». Textos: *Corbacho o reprobación del amor mundano* («Sociedad de Bibliófilos Españoles», Madrid, 1901); íd. en J. ROGERIO SÁNCHEZ, «Biblioteca Clásica»; *El Arcipreste de Talavera, o sea el «Corbacho» de Alfonso Martínez de Toledo*, edited by Lesley Byrd Simpson, Berkeley: University Press, 1939. No recomendamos otra edición hecha por Barriobero por presentar el texto modernizado de una forma caprichosa y absurda. Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I; G. CIROT, *Note sur l'«Atalaya» de l'Archiprêtre de Talavera* («Homenaje a Menéndez Pidal», I), y *Notes complementaires sur l'«Atalaya»* («Bulletin Hispanique», 1926); ARNOLD STEIGER, *Contribución al estudio del vocabulario del «Corbacho»* («Boletín de la Academia Española», 1922); V. GARCÍA REY, *El Arcipreste de Talavera* («Revista del Archivo, Biblioteca y Museo» del Ayuntamiento de Madrid, 1928); R. MIQUEL Y PLANAS, *Introducción* citada.

los Padres de la Iglesia. «Tomé algunos notables dichos — afirma — de un dotor de París, por nombre Juan de Avsim.» Se percibe influencia del *Llibre de las dones* de Françesc Eximenis y coincidencias con el *Spill* de Jaume Roig. Por varias citas se advierte la relación con el otro gran Arcipreste y gran humorista: «E un exemplo antiguo es, el cual puso el Arcipreste de Fita, en su Tractado» [1]). También parece haber estado al tanto de la literatura castellana de su tiempo, como la *Historia del gran Tamorlán* de Ruy González de Clavijo [2]). Pero las principales fuentes de su libro, unidas a las doctrinales de los moralistas cristianos, estaban en las anécdotas oídas, en los sucesos presenciados, en los tipos observados en la realidad con una perspicacia y una actitud irónica, nuevas en la historia de nuestros prosistas. Los refranes, los «ensiemplos», penetran vivazmente en la prosa pintoresca y animada de las digresiones del libro doctrinal [3]). La parte orgánica es la normal en un tratado ascético. Sus cuatro partes se refieren: la primera, a los daños y consecuencias del pecado de la lujuria, entre una disertación en que se siguen las series de pecados contra los diez mandamientos, y los capitales; la segunda, a «dos vicios tachas e malas condiciones de las malas e viçiosas mujeres, las buenas en sus virtudes aprobando», y la tercera y cuarta, a las «complisiones de los hombres». La primera y segunda parte, en que es más vivo el comentario satírico del observador de la vida, superan en mucho a la parte más fría y monótona de las dos

[1]) Primera parte, capítulo IV; comp.: «Dice el Arcipreste: Sabiedat emprano callar, locura demasiado fablar» (parte III, cap. VIII). Puede proceder del *Libro de buen amor* el nombre de Trotaconventos: «Llámeme a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga e vaya de casa en casa, buscando la mi gallina rubia», aunque es muy posible que se trate de un típico nombre popular. Respecto a Jaume Roig, Miquel y Planas cree que pudo ser el Arcipreste quien influyó en él, o haber contactos por el ambiente en que ambos escritores vivieron.

[2]) Es curioso el pasaje que parece indicarlo: «E de esta regla non saco emperador, rey, conde, duque nin otro señor, que vista fermosa mujer que non la cobdiçie e su poderío non faga por la haber e alcançar; pero sus mujeres o parientes que sean bien guardadas, e que ninguno se enamore dellas si non que muera quien tal cometiere, nin en solaz las moças de su casa; e ellos pero que sean francos como el camello del Taborlán, que sin pena podía paçer por do quisiese».

[3]) Merecen indicarse algunos refranes: «De cras en cras, vase el triste a Satanás», «Cuando la barba de tu vecino vieres pelar, pón la tuya en remojo», las mujeres «aman más páxaro de mano, que buitre volando, e asno que las lieve que caballo que las derrueque», «Más sabe el loco en su casa quel cuerdo en el ajena», «Mal de muchos gozo es», «Por tanto dice el ensiemplo: a las veces lleva el hombre a su casa con que llore», «Perigroso está el fuego cabe la estopa», etc.

últimas partes. Como el de Hita en sus apólogos, el Arcipreste de Talavera une cada mandamiento o pecado mortal a una multitud de hechos pintorescos o rebosantes de gracia y de malicia. Las descripciones de hombres y mujeres que pueden servir de ejemplo del incumplimiento de las leyes divinas ofrecen un conjunto picaresco, colorista, vivo. Es deliciosa la pintura del enamorado orgulloso, luciéndose a caballo ante su dama, o la enumeración de las viandas y golosinas corrientes en su tiempo, a propósito del pecado de la gula. La parte segunda es indudablemente la culminación de este arte realista, irónico, lleno de gracia, que se recrea en las mismas figuras y actitudes que censura. El ejemplo de la reina — ¿amaríais «a quien vos hiziese del mundo emperadora?» —, en torno a las mujeres avariciosas, o el del caballero viejo que tomó por mujer una moça, poseen una gracia y sentido irónico dignos de Boccaccio. Se han hecho famosos los retratos de la mujer que perdió un huevo y el que le sigue: «Ytem si una gallina pierden», en que la riqueza expresiva, las frases del pueblo, el habla de la plaza y del mercado, los nombres pintorescos, los refranes e interjecciones aparecen vigorizando y coloreando una prosa nueva, jugosa e incisiva. No son éstos los únicos casos: la semblanza de la mujer orgullosa que va en su mula pavoneando suficiencia, tras la escena en la casa de los afeites y vestidos, y las rápidas alusiones a los galanes y adoradores, posee una fuerza pintoresca, original en nuestras letras, y que revela la plena entrada del arte realista y satírico de nuestra pintura y literatura de la Edad de Oro [1]).

Miquel y Planas interpreta esta obra, conforme a su opinión de los posibles «delitos de amor» del Arcipreste, como «una obra expiatoria, algo así como las confesiones de un pecador arrepentido, o simplemente hastiado». Observa, como antes Menéndez y

[1]) La vivacidad de las escenas del *Corbacho*, citadas como ejemplos de vicios, llegan a superar el tono narrativo y se convierten en verdaderos monólogos teatrales como el famoso de la pérdida de la gallina: «¡Callad, amiga, por Dios; dexadme llorar, qué yo sé qué perdí e qué pierdo hoy...! ¡Rayo del cielo mortal e pestilencia venga sobre tales personas...! Perico, ve en un salto al vicario del arzobispo, que te dé una carta de descomunión, que muera maldito e descomulgado el traidor malo que me la comió; bien sé que me oye quien me la comió. Alonsillo, ven acá, para mientes e mira, que las plumas no se pueden esconder, que conocidas son. Comadre, ¿vedes qué vida ésta, tan amarga? Huy, que ahora la tenía ante mis ojos. Llámame, Juanillo, al pregonero que me la pregone por toda esta vecindad.»

Pelayo, «la morosa complacencia con que el moralista se extiende en determinados puntos por demás escabrosos de su tratado» [1]).

Fernán Pérez de Guzmán. Su carácter; el estilo de su historia

Viviendo desde el final del siglo XIV hasta más de la mitad del XV, Fernán Pérez de Guzmán, noble, culto, moralista, sobrino del canciller López de Ayala y tío del Marqués de Santillana, puente, en sus sobrias y poco lucidas dotes poéticas, entre dos siglos y escuelas, es un prosista que comunica un brío conciso y seguro a la historia, a la que convierte en galería de retratos individuales. De la política pasó a la vida retirada del sabio, del meditador. En tiempo de Enrique III el Doliente, fué embajador en Aragón, y durante el reinado de Juan II se distinguió en el bando opuesto al condestable don Álvaro, en cuya enemistad parece haber influído la injusticia al no premiársele su actuación guerrera en los comienzos de las luchas de esta etapa [2]). Pero a los cincuenta y seis años se retiró del bullicio de la vida militar, de la política y de la corte, viviendo en su señorío de Batres, dedicándose al estudio y a la literatura. Sólo había encontrado en los palacios de los magnates «cobdicia de alcanzar e ganar, engaños, malicias e diversas astucias e malas artes». Séneca le abrió las puertas del mundo del estoicismo y la renuncia. Íntimo del obispo de Burgos, don Alonso de Cartagena, traductor del filósofo, dialogaba con él llamándole «su Séneca» y reservándose el nombre de «Lucilo». El mismo Pérez de Guzmán traducía a Séneca valiéndose de una versión toscana del florentino Riccardo Pietro, y al componer su *Floresta de los filósofos* se basaba principalmente en sentencias del autor de las *Epístolas* entremezcladas con pen-

[1]) Véase obra citada. Miquel y Planas analiza con todo detalle las coincidencias entre el libro del Arcipreste y el *Spill* de Jaume Roig, creyendo que se deben sobre todo al mismo ambiente valenciano que las inspiró. (*Introducción...*, págs. XLVI-LXII.)

[2]) En la batalla de la Higuera libró de la muerte al capitán de la mesnada del señor de Hita, Pero Meléndez de Valdés, pero otro caballero se llevó el premio correspondiente a Pérez de Guzmán. Esto dió lugar a un apasionado debate en presencia de don Juan II, por lo cual se vió nuestro autor preso y en desgracia del Monarca. Fernán Pérez de Guzmán nació hacia 1376 ó 1378; era hijo de Pedro Suárez de Guzmán y de doña Elvira de Ayala. Se cree que murió, de edad muy avanzada, hacia 1460.

samientos de Cicerón, de Salustio y de pensadores cristianos desde Boecio y San Bernardo a Brunetto Latini. Fué un verdadero tipo de humanista, adivinador de la Antigüedad, aunque se valiera de sus amigos para desentrañar los textos latinos que no podía leer en el original. Hizo que su primo Vasco de Guzmán, arcediano de Toledo, tradujera a Salustio, y en todas sus obras las citas de la Antigüedad revelan el máximo respeto y entusiasmo.

Como poeta, desigual, extenso, difuso, no deja de manifestar sus dotes de historiador y de moralista, y, en algún caso aislado, una fina sensibilidad de compositor de cancionero. El lazo con Ayala se ve claro en algunas poesías doctrinales, especialmente en la *Confesión rimada*, en que, como en el *Rimado de Palacio*, el autor sigue los diez mandamientos y los siete pecados capitales, pero manifestándose el cambio de época al emplear la octava de arte mayor en vez de la cuaderna vía [1]). Es interesante la serie de poesías litúrgicas relativas a diversas horas y oraciones canónicas y a festividades de Cristo, de la Virgen y de varios santos. Puede destacarse la fácil y bella, aunque desigual, titulada *De loores divinos a los maytines*. Entre las que pudieran llamarse mejor «poesías devotas» son curiosas, por la métrica y cierta emotiva sencillez, las *Cient trinadas a loor de la Virgen María* [2]). Alguna composición del grupo de las «amorosas» merece destacarse por su exquisita delicadeza, como *El gentil niño Narciso;* pero la clase de poesía que revela el carácter más típico del escritor es la «heroica», en que encontramos el extenso poema *Loores de los claros varones de España*, en estrofas octosilábicas, con rasgos que revelan al prosista de las *Generaciones* y aun de vez en cuando con algunas aclaraciones en prosa. El propósito del autor es declarar los grandes nombres hispánicos que merecen parangón con los más altos de la Antigüedad. Así evoca con en-

[1]) Algunas partes de la *Confesión* están también en estrofas octosilábicas. Entre otras poesías doctrinales merecen citarse las *Coblas de vicios e virtudes*, en general difusa y prosaica, pero de interés en la parte referente a los sueños (*Cancionero castellano del siglo XV*, edición FOULCHÉ-DELBOSC, I, página 585). Casi todas se escribieron en octavas octosilábicas, pero se intercalan algunas partes en arte mayor. Aludamos, además, a la composición *Contra los que dicen que Dios en este mundo nin da bien por bien nin mal por mal* y los *Proverbios*, que le enlazan con Santillana.

[2]) Ésta es la forma métrica:

Alma mía,
noche e día
loa a la Virgen María.

tusiasmo a Gerión, a los defensores de Numancia, a Viriato, Trajano y Teodosio, los sabios de España, algunos reyes godos, Pelayo y otros varios reyes de la Reconquista, entre ellos Fernando III y Alfonso el Sabio de Castilla y Jaime I de Aragón; Bernardo del Carpio, Fernán-González, el Cid, el arzobispo don Rodrigo, el «papa» Benedicto XIII (el antipapa Luna), el «Cardenal de España» don Gil de Albornoz [1]).

Esta condición de semblanzas rápidas, algo diluídas en el verso, le llevaba a un camino más propio y seguro. Guzmán es esencialmente historiador. Escribe su extenso *Mar de historias*, que organiza en partes: la primera, sobre los grandes emperadores y príncipes; la segunda, sobre los «sanctos e sabios», reuniéndose nombres ya auténticos, ya legendarios, considerados como seres reales, así desde Alejandro y César o Carlomagno, con el rey Artús y los personajes de la demanda del Grial. Se solía considerar como tercera parte, a la conocida por el título de *Generaciones y semblanzas*, que fué escrita en 1450 y se refiere a «venerables prelados y notables caballeros» de los tiempos de Enrique III y Juan II, partiendo de las figuras morales de los mismos monarcas [2]). Pérez de Guzmán tenía un sentido severo y exacto de la historia, aunque de hecho hiciera, en las primeras partes, concesiones a lo fabuloso. Consideraba perniciosos libros como la *Corónica sarracina* de Pedro del Corral, al que llama «diviano y presumptuoso hombre», considerando tal obra como «trufa o mentira paladina». Cree que debía castigarse la alteración deliberada de la historia por cualquier cronista. Siendo el premio de los hechos gloriosos la fama y renombre del héroe en la posteridad, el historiador debe tener cuenta de la responsabilidad que contrae al barajar los hechos reales y quitarlos a sus autores o desfigurarlos. Para que la historia sea buena, exige «que el historiador sea discreto y sabio, e haya buena retórica para poner la historia en

[1]) Dice que compuso estos *Loores* «por amor e afección de la patria a que tanto natura me obliga». A través del poemita se nota el entusiasmo por las ciudades andaluzas. En sus alabanzas a Sevilla es curiosa esta estrofa que alude a su ambiente muelle y sensual: «Tanta es el abundança — de los deleites e vicios — que conviene a los novicios — abstener e aver tempranca. — Quien sin freno allí se lança — durante las joventudes — de las morales virtudes — dubdo que guíe la dança».

[2]) Cristóbal de Santisteban unió el *Mar de historias* a las *Generaciones*, al editar las obras en 1512. Hoy, por el manuscrito original encontrado en la Biblioteca Nacional, se consideran ambas obras independientes.

hermoso e alto estilo, porque la buena forma honra e guarnece la materia», «que sea presente a los principales e notables autos de guerra e paz», y en caso de no poder ser testigo presencial que se informe de personas dignas de fe y relaciones escritas verídicas. Para la independencia del cronista añade la conveniencia de que «la historia no sea publicada viviendo el rey o príncipe en cuyo tiempo y señoríos se ordenó, porque el historiador sea libre para escribir la verdad sin temor». Respecto a la fuente de la parte no coetánea, él mismo cita a «Guido de Colupna». Pero da entrada a «los grandes sabios e letrados que con gran cura e diligencia ordenan e componen libros», iniciando así la historia literaria. paralelamente a la de magnates y hechos de armas.

De más mérito que el *Mar de historias* son sin duda las *Generaciones y semblanzas*, en que los retratos individuales que había barruntado, en algunos momentos, el canciller Ayala, constituyen lo esencial de la historia, llegándose así al arte del retratista, que en los rasgos físicos y morales traza una figura inconfundible de los personajes de su tiempo. Verdaderos análisis psicológicos son estas síntesis concisas, en que en estilo elegante y sobrio se perfilan con sus vicios y virtudes, los reyes, los prelados, los condestables y caballeros, notables en la política y en las armas. Como retratista de la sociedad de su época, según Menéndez y Pelayo, se muestra «sereno y aun caritativo», «no indiferente y desdeñoso». Pero el señor de Batres no es sólo un moralista y un observador de almas, sino un artista que escoge los elementos necesarios para un efecto sencillo y contundente, expresándose en un idioma elegante y sobrio. «Habla de los hombres — dice Sánchez Alonso —, no como un filósofo de gabinete, sino con la vehemencia de quien ha asistido a las mismas luchas, y ello da a sus semblanzas un fuerte aliento de vitalidad».

Los trazos físicos y morales que escoge Pérez de Guzmán producen el efecto de un retrato exacto y vivo de cada personaje. Así se nos presentan los tipos de reyes y magnates descritos por el autor. Enrique el Doliente, «de mediana estatura, blanco e rubio, la nariz un poco alta», «muy grave de ver e de muy áspera conversación», «la mayor parte del tiempo estaba solo e malenconioso»; su mujer doña Catalina «alta de cuerpo, mucho gruesa, blanca e colorada e rubia, y en el talle y meneo del cuerpo tanto parecía hombre como mujer», «no era bien regida en su persona».

Don Fernando de Antequera, «muy hermoso, de gesto sosegado e benigno, casto e honesto, muy católico e devoto cristiano; la habla vagarosa e floxa, e aun en todos sus autos era tardío e vagaroso, tanto paciente e sofrido que parecía que no había en él turbación de saña ni de ira... príncipe de gran discreción y que siempre hizo sus hechos con bueno e maduro consejo». El canciller Ayala, «alto de cuerpo y delgado, e de buena persona, hombre de gran discreción e autoridad, e de gran consejo así de paz como de guerra...; de muy dulce condición e de buena conversación. Amó mucho las sciencias; dióse mucho a los libros e historias... Amó mucho mujeres, más que a tan sabio caballero como él se convenía». Don Diego López d'Estúñiga, justicia mayor de Castilla, «el rostro e los ojos colorados y las piernas delgadas..., vestíase muy bien e aun en la madura edad amó mucho mujeres, e dióse mucho a ellas con toda soltura». Don Gonzalo Núñez de Guzmán, maestre de Calatrava, «de muy gran fuerza; óvose muy bien en las armas; hombre corto de razón, muy alegre e de gran compañía con los suyos que jamás sabía estar solo. Fué muy franco, pero no ordenadamente sino a voluntad, así que se podía llamar pródigo», «muy feo de rostro, el cuerpo grueso, el cuello muy corto, los hombros altos». Don Juan García Manrique, arzobispo de Santiago, «muy pequeño de cuerpo, la cabeza e los pies muy grandes...; no fué letrado, pero fué muy franco...; fué de gran corazón altivo y grandioso». Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, «muy riguroso e porfioso e aun destos dos vicios tomaba en sí mismo gran vanagloria, e era de gran celo en la justicia...; no fué franco según tenía la renta» [1]). «Guzmán puso en toda la obra — comenta Sánchez Alonso — la magia de su estilo, y cuando dispone de datos da a sus descripciones la gracia expresiva que caracteriza a las que trazó de sus coetáneos.»

[1]) Textos: *Generaciones y semblanzas*, edición J. Domínguez Bordona («Clásicos Castellanos»); *Mar de historias*, edición Foulché-Delbosc («Revue Hispanique», 1913). Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, t. II; Foulché-Delbosc, *Étude bibliographique sur Fernán Pérez de Guzmán* («Revue Hispanique», 1906).

En un texto manuscrito de las *Generaciones* (Biblioteca de El Escorial) se halla la semblanza de don Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo, intercalada entre las de don Juan de Velasco y don Pedro Tenorio.

Las crónicas; los libros de viajes; la prosa filosófica

Durante el siglo XV, y particularmente en torno a la época de Juan II, se hallan diversas obras escritas en buena prosa, elegante o pintoresca. En el primer caso está la misma *Crónica del serenísimo rey don Juan el Segundo* [1]), que, según su editor, fué primeramente esbozada por Álvar García de Santa María, tomaron parte en ella, Mena, Rodríguez de la Cámara, Pedro Carrillo de Albornoz, Diego de Valera y Lope de Barrientos, siendo retocado el texto por Fernán Pérez de Guzmán. En torno a esto se han iniciado discusiones, partiendo de la incompatibilidad con la Crónica de algunos de estos nombres como Mena, Cámara y Pérez de Guzmán. Desde luego su autor fué sabio humanista, conocedor de la Antigüedad, como lo revelan las citas del prólogo, entre ellas una notable de Séneca. Escribía con sobria y cuidada elegancia, unidas a la precisión y exactitud en los hechos que se detallan año por año, como en las crónicas de Ayala. Se ha encontrado el texto de Álvar García de Santa María que llega a 1434, que difiere del publicado por Galíndez de Carvajal. Hoy sólo puede asegurarse que la *Crónica* tuvo como primer autor a Álvar García, y que Galíndez la refundió en 1517. El texto primero era conocido antes de 1460 [2]). La fina sensibilidad de la época, dentro de los hechos políticos o heroicos, surge claramente cuando, en oasis de guerras e intrigas, se describen festejos y torneos, como las fiestas que el rey de Navarra y Juan II hicieron en 1428.

Por otra parte, la emoción de la desgracia y muerte de don Álvaro de Luna se halla realizada plenamente, por medio literario, en la bella descripción del prendimiento y la degollación, con las frases concisas que en momentos diversos pronunció el Condestable. El autor presenta su caso como ejemplar en las mudanzas de fortuna, citando a Boccaccio [3]). Como arte en la narración,

[1]) Fué impresa en 1517 por Lorenzo Galíndez de Carvajal. Véase texto en «Autores Españoles», LXVIII.

[2]) Véase una precisa visión de todos los problemas de la *Crónica* y la bibliografía minuciosa de cada punto en las notas correspondientes, en SÁNCHEZ ALONSO, *Historia de la Historiografía...*, págs. 300-304.

[3]) «O Juan Bocacio! Si hoy fueses vivo, no creo que tu pluma olvidase poner en escripto la caída deste tan estrenuo y esforzado varón, entre aquellas... de muy grandes príncipes...»

como estilo de prosa fina, armónica, trabajada, la *Crónica de Juan II* es un modelo perfecto.

Menos bella, aunque correcta y sobria es la *Crónica de don Álvaro de Luna*, escrita por algún deudo o amigo del prohombre — Chacón, según Carriazo —, con propósitos de glorificación. Aquí la muerte de Luna se narra con una emoción profunda, pero que, por ser de un parcial, produce menos efecto que la desnuda y objetiva escena de la otra crónica, acerada y desoladora [1]).

Perteneciente a la época de Enrique IV es la notable crónica particular *Relación de fechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, interesantísima como documento de historia interna [2]); y, actualmente, *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* (crónica del siglo xv) [3]). Relata con todo detalle la vida de tal personaje, desde un sábado 25 de marzo de 1458 a diciembre de 1471, año y medio, casi, antes de su desastrada muerte. Como dice Carriazo, la obra es «una ventana abierta sobre la vida de un noble y una ciudad fronteriza de Andalucía [Jaén], en los tiempos calamitosos de Enrique IV. Predominan la minucia, costumbres, figuras, detalles, como en una tabla primitiva. Lo urbano, lo doméstico, lo pintoresco, interesan vivamente en esa crónica documental en que no faltó al autor — Pedro de Escavias — instinto, intuición de un arte de los detalles».

Una nota interesante que se desarrolla en la literatura narrativa en prosa durante el siglo xv es la referente a la predilección por los temas exóticos y pintorescos, ya sobre países próximos, ya sobre los más remotos, notándose en esta serie de viajes y embajadas una posición innovadora análoga a la que al final del siglo y durante el xvi suponen los nuevos descubrimientos geográficos, y la historia aplicada a ellos: el género «de Indias». De resultas de una embajada al Tamorlán de Persia, durante el reinado de Enrique III, uno de los emisarios, Ruy González de Clavijo, escribió una relación detallada en que, después de referirse a las tierras ya conocidas de los castellanos — de Italia a Turquía — entra la parte más pintoresca del mundo oriental, con sus elefantes y jirafas, con los festines en el campo, con las

[1]) Véase sobre esta crónica, al comienzo del capítulo xi.

[2]) Texto: E. Gayangos («Memorial histórico español»), volumen viii, 1855.

[3]) Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940.

justicias más curiosas como la del alcalde venal colgado por las piernas, en que a veces la crédula fe del autor confunde lo verdadero con lo fantástico [1]). En un estilo suelto, descuidado, pero animado y detallista, la *Historia del gran Tamorlán* llega a entretener y deleitar en la lectura fragmentaria. De un tema semejante, pero revelando un espíritu crítico y aventurero en el autor, son unas curiosas *Andanzas e viajes por diversas partes del mundo habidos*. El narrador, Pero Tafur, nos lleva desde España a Florencia, Pisa y Venecia, y a Jerusalén, la isla de Chipre y El Cairo. Posee más sentido literario que Clavijo, y sus digresiones y comentarios son amenos e ingeniosos [2]).

El afán de lo pintoresco se revela, aun tratándose de lugares próximos a España, en la *Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, escrita por Gutierre Díez de Games, en que los temas de torneos y desafíos alternan con descripciones de vida interior de música, poesía, principalmente en Francia [3]). La obra es sumamente interesante. Como observa Carriazo, entran en ella tres elementos principales: la doctrina de la caballería, los ejemplos de la misma en los grandes sujetos y la vida de don Pero Niño. Los cuentos, las leyendas, recogidas o apuntadas, los motivos del protagonista entre franceses e ingleses, las batallas, los amores

[1]) Ruy González de Clavijo fué a la dicha embajada con Alfonso Páez de Santa María (fraile) y Gómez de Salazar, durando el viaje del 22 de marzo de 1403 al 1.º del mismo mes en 1406. Murió en 1412. Su *Historia del gran Tamorlán, e Itinerario y enarración de la embaxada* se publicó por Argote de Molina en 1582.

[2]) Pero Tafur (¿1410-1484?). Su viaje duró desde el otoño de 1435 a la primavera de 1439. Alguna vez se le ha llamado «precursor del turista moderno». Texto: Edición Madrid, 1874 («Colección de libros españoles raros o curiosos», tomo VIII).

[3]) Esta *Crónica*, llamada también *El Victorial*, revela sentido literario y hasta crítico. Se ha destacado la aguda nota de que «el verso va derechamente a la voluntad». Cita canciones francesas del castillo de Renaud de Troie, cerca de Ruán, verdaderamente interesantes. Consúltese: A. González Palencia, *Don Pero Niño y el condado de Buelna* («Boletín Menéndez y Pelayo», 1932). Véase: *El Victorial, Crónica de Don Pero Niño, conde de Buelna*, por su alférez Gutierre Díez de Games, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940. Díez de Games fué acompañante del Conde y testigo ocular de la mayor parte del relato: «Vi deste señor todas las más de las caballerías e buenas fazañas que él hizo, e fuí presente a ellas; porque yo viví con su merçed deste señor Conde desde el tiempo que él era de edad de veynte e tres años, e yo de al tantos, poco más o menos. E fuí uno de los que con él regidamente andaban, e ove con él mi parte de los trabajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo, porque a mí era encomendada la su bandera... É fuí con él por los mares de Levante e de Poniente, e vi todas las cosas que aquí son escritas...».

y torneos, y hasta algunas alusiones clásicas, forman un conjunto lleno de encanto.

La realidad de los hechos caballerescos más extraordinarios se comprueba por el *Libro del passo honroso de Suero de Quiñones*, por Pero Rodríguez de Lena [1]).

Un nuevo tipo de prosa se revela en la *Visión delectable de la filosofía y artes liberales* (o *de la filosofía y de las otras sciencias)*, en que los diálogos entre la Verdad, la Razón, el Entendimiento, la Sabiduría y la Naturaleza poseen cierto sentido de realización literaria de temas abstractos y científicos, en una síntesis elegante y elocuente adecuada a una elevada concepción. Ciertas ideas, como la de que la música es una especie de metafísica, poseen una modernidad insospechada, y la corporeidad que adquiere el mundo alegórico de las virtudes y las artes liberales hace pensar en nuestros animadores de símbolos en el siglo XVII, como Calderón y Gracián. La obra se halla en la confluencia de las corrientes de pensamiento más diversas. Su teoría del «entendimiento agente», por ejemplo, procede de Algazel y Avempace, su profetismo ha hecho pensar en el Maimónides, mientras que por otra parte hay huellas evidentes de Boecio y de la obra *De nuptiis Mercurii et Philosophiae* de Marciano Capella. El autor, ALONSO DE LA TORRE, fué un pensador personal y un buen estilista [2]).

[1]) Texto facsímil del de 1588, por A. Hungtington, Nueva York, 1902.

[2]) Texto: «Autores Españoles», t. XXXIV. Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I; CRAWFORD, *The «Visión delectable» of Alfonso de la Torre and Maimonides, «Guide of the Perplexed»* («Publications of the Modern Languages Association of America», 1913).

CAPÍTULO XIII

La época de Enrique IV

Decadencia moral y política; la figura del degenerado y sus historiadores. — La poesía satírica y el libelo. — El oasis ideal en la prosa y en la poesía. — Gómez Manrique; sus estilizaciones dramáticas. — La figura caballeresca de Jorge Manrique; el tema de la muerte en su obra menor. Las *Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo*.

Decadencia moral y política; la figura del degenerado y sus historiadores

Los revuelos e intrigas de la nobleza en tiempo de Juan II se agravaron ante las circunstancias especiales que representaba la subida al trono de Enrique IV. Este monarca, verdadero caso clínico recientemente analizado en un ensayo interesante por el doctor Marañón, fué causa de que se desencadenaran pasiones y ambiciones de todo género. Como en todos los momentos de bajo nivel moral, brota la sátira, punzante, grosera, en que la exageración llega a las mayores generalizaciones injustas, y los historiadores, según el punto de vista en que se coloquen, desvirtúan o aumentan desmesuradamente los hechos de una corte podrida. Indudablemente toda la leyenda del «Impotente» y de la «Beltraneja» revela a qué grados de abyección se llegó en la Castilla del siglo xv. Y lo peor del caso es que sobre el tema sexual del infeliz Enrique, aun partiendo de los que tratan de disimular el fracaso del primer matrimonio, todos están de acuerdo. Ahora bien, admitiendo la realidad de este «displásico eunucoide», como le ha definido Marañón, los orígenes de la princesa Juana no son por eso necesariamente ilegítimos, y los argumentos a base de la «vox populi», llena de patrañas, no tienen valor efectivo. Esto no quita nada

a la grandeza efectiva de la España del reinado siguiente, aun basándose en tan delicado punto hereditario.

Respecto a Enrique IV, no tendríamos inconveniente en repetir los dicterios en contra de aquel débil y cobarde semihombre de la mano fría y de los solitarios paseos, de aquel melancólico carácter revelado en el retrato del *Códice de Stuttgart*. Pero, ¿era eso todo? Tropezamos, en la época, con dos historiadores de notable energía que comentan el reinado de la manera más diversa. Alonso de Palencia, del bando enemigo, llega a la dureza más implacable en la vida vergonzosa y aun en la muerte de Enrique. Por otra parte, el capellán fiel, Diego Enríquez del Castillo, trata de defenderle y lamenta la enemiga sistemática contra él. Marañón ha evocado ese momento triste, taciturno, del Monarca que, al final de su vida, especialmente se deleitaba con el canto triste, rehuía toda compañía y se dedicada a la caza y los paseos montaraces, pobremente vestido. Ya en esto y en la insinuación motivada de la muerte por envenenamiento radica un fondo trágico, que puede explicar muchos aspectos de la historia de su época Pero hay también algún caso de sublimación del degenerado, que merece citarse aunque sólo sea para ofrecer una leve faceta excelsa de un tipo esencialmente despreciable y repulsivo. Esta era la piedad. Suele ser corriente en casos de inferioridad física la nota de la venganza implacable, del rencor que nada perdona. En Enrique IV hay un hecho muy curioso que, aunque revelado por su fiel panegirista, por la concisión del relato y no hallarse contradicho por otros testimonios hace el efecto de ser auténtico. Perucho se había apoderado del alcázar real y quiso «poner las manos en el Rey». La reacción de un eunucoide investido del poder hubiese sido lógicamente el ensañamiento en la venganza, al verle vencido en sus manos. Pero Enrique IV, ante las súplicas de clemencia de Perucho, «vuelta la cara hacia los que estaban delante dél, dixo: — Mayor fué la maldad de Judas, que vendió a nuestro Señor e Salvador, e si hiciera lo que éste ahora hace, lo perdonara y oviera piedad dél; e así es justa razón que yo así lo haga; porque a los reyes pertenesce seguir las pisadas de Aquel que nos redimió, y en su nombre reynamos en la tierra. Por eso, Perucho, porque Dios perdone mi ánima cuando desta vida partiere, yo vos perdono de buen grado: idvos en buen hora para vuestra tierra e si no tenéis con que vos podáis ir, yo mando que

vos den lo que hayáis menester. E mandólo luego soltar, e se fué.» De esta sublimación de la inferioridad en relación con el tímido vengativo que fué Juan II, como se reveló en la muerte dada a don Álvaro de Luna, con el que en el fondo sentía la envidia ante un superior, deriva un testimonio a favor de aquel desdichado que merece más lástima que odio y que sugiere este comentario al leal cronista: «¡O gran mananimidad de rey, que olvidando los yerros contra él cometidos, y no acordándose de las injurias que los traidores le dixeron, ni curando de los falsos testimonios y traiciones, que sus criados le pusieron y le hicieron siempre, le plugo más el perdón que le venganza, más la clemencia que la crueldad, más la piedad que el rigor! Nunca se deleitó de matar, ni le plugo de destruir a ninguno».

Si ahondamos en el fondo de aquella tragedia de fracasos, veremos cómo el ambiente de época, no sólo daba pábulo a la sátira personal o a la historia partidista, sino que explica de una parte la forjación de un mundo aéreo e ideal en las piezas sacras del teatro de Gómez Manrique, y el ambiente de tristeza universal, de conciencia de la vanidad de las pompas y dignidades del mundo que transpira la elegía de Jorge escrita dos años después de la muerte del Monarca, y que no puede considerarse como una improvisación, sino fruto de las meditaciones de largos años.

El gran enemigo de Enrique IV, el humanista Alfonso de Palencia (1423-1490), llevó de una parte la sátira de la sociedad coetánea a una obra alegórica de ambiente esópico y de intención humana inequívoca: *La batalla campal de los perros y los lobos* [1]. Era un sabio filólogo como lo acreditó en un interesante diccionario del castellano anterior al de Nebrija [2], que tradujo a Plutarco y a Josefo con digna elegancia. Pero la obra que se refiere al tema principal de este capítulo es la titulada *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum* [3]. Del bando del infante don Alfonso,

[1]) Se compuso hacia 1456; aludiendo por lo tanto a las diferencias políticas y administrativas de los comienzos del reinado del Impotente. Se imprimió en 1490 en Sevilla. El original estaba redactado en latín y el mismo Palencia lo tradujo al castellano. Paz y Melia cree que los animales de *La batalla* simbolizan a los bandos de la Castilla coetánea (partidarios de Enrique IV, y del infante don Alfonso).

[2]) *Universal Vocabulario*, impreso en Sevilla (1490). Es autor también de *De sinonimis elegantibus* (impreso en Sevilla, 1491).

[3]) *Alphonsi Palentini Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum colligentis.* Se hizo una versión en el siglo XVI, dándose a la obra el título de *Décadas*, en ocasiones. Describe hechos de 1440 a 1477. La ha traducido al

y de Isabel, después, no debemos creer demasiado en la sinceridad de una obra escrita en un correcto latín por un humanista que no era precisamente un modelo de ecuanimidad. Paz y Melia, el editor y traductor moderno de *Gesta hispaniensia*, supone que Palencia se quedó corto al censurar las liviandades y desórdenes de la corte. Es posible que respecto a determinados personajes ocurra esto, pero no hay motivo para suponerlo en lo tocante al Rey. Pero aparte del comentario y el tema escabroso y difícil de enjuiciar de la impotencia del Monarca, los rasgos coinciden con los del panegirista Castillo, revelando un diagnóstico inconfundible. Es curioso notar cómo la glosa de cada historiador llevaba a los resultados más diversos. El retrato físico de Enrique IV es bastante exacto en ambos historiadores, pero así como, por ejemplo, Castillo creía que el aspecto «feroz casi a semejanza de león... ponía temor a los que miraba», Palencia dice que su nariz roma (también precisada por el anterior) le hacía semejante a un mono. Es también curioso comparar la descripción de la escena del destronamiento en efigie del Monarca, en Ávila, por los partidarios de don Alfonso, en los dos cronistas. Lo que rebosa entusiasmo en Palencia, aunque apenas se le escapa algún comentario del «funesto reinado», tiene su oposición en las quejas e imprecaciones con que acompaña todos los detalles el relato de Castillo [1]). Pero la obra en castellano más brillante de Palencia es el *Tratado de la perfección del triunfo militar* [2]), en que penetran las alegorías en una composición en que el trazo de caracteres de diversos pueblos y la profecía del éxito de las armas españolas, hecha realidad pocos años después, se une a un estilo digno y a veces elevado, junto a un intento de latinizar la construcción.

castellano Paz y Melia, *Crónica de Enrique IV*, Madrid, 1904-1912. Consúltese: Paz y Melia, *El cronista Alfonso de Palencia*, Madrid, 1914; Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía española*, I, 1941.

[1]) «Son las *Décadas* — dice Sánchez Alonso — un caso singular de vehemencia sostenida sin interrupción, ofreciendo el más puro tipo de historia polémica.» Hay en él un claro influjo de Tácito. Describe las figuras con palabras precisas y rasgos tajantes, y los discursos en boca de los personajes son esenciales y excelentes.

[2]) Se compuso hacia 1459 y se imprimió en Sevilla en 1490. Véase: *Dos tratados de Alfonso de Palencia*, edición A. M. Fabié, 1876 («Libros de Antaño», V).

Palencia vivió de 1423 a 1492. Nació en Osma, estuvo en Italia, poniéndose en contacto con la cultura humanista. Fué cronista y secretario de cartas latinas a la muerte de Mena, y en 1468 se pasó de la obediencia del Rey al bando de don Alfonso.

Menos elevada retórica, pero un sentido más hondo del idioma encontraremos en la *Crónica del rey don Enrique el Cuarto de este nombre*, de su capellán y fiel servidor DIEGO ENRÍQUEZ DEL CASTILLO [1]). Redactaba su historia, o por lo menos anotaba detalles para ella, día tras día, hasta que después de la batalla de Olmedo fué preso, cayendo su manuscrito en manos de los partidarios de don Alfonso: y vióse obligado a reconstruir la obra de memoria [2]). Después, siguió observando y escribiendo, llegando a una excelente pieza de prosa, en que la animación humana de su sociedad, en que el lamento por las sublevaciones y rebeldías contra Enrique y aun la ingenua alusión en defensa de lo indefendible de aquel tímido insuficiente, se reúnen en un conjunto intensamente dramático. Continuamente surge la alabanza o la defensa; pero Castillo podrá callarse ciertas cosas, mas sin alterar la verdad de los hechos. Modelo de exactitud, aparte lo que pueda ser el comentario parcial, es el admirable capítulo primero, «De la fisonomía, vida e condición del Rey», en aquel retrato de aquel monarca de «narices romas», «los ojos garzos e algo esparcidos», «las sienes sumidas, las quijadas luengas e tendidas a la parte de ayuso», «las carnes muy blancas, las piernas muy luengas e bien entalladas, los pies delicados», al que «compañía de muy pocos le placía; toda conversación de gentes le daba pena», y al que «todo canto triste le daba deleite». Resulta un diagnóstico del degenerado, mucho más verdadero que el enconado y malévolo de Palencia. Como valor literario, esta crónica revela un gran progreso respecto a la misma de Juan II o de don Álvaro de Luna. En éstas es aún el detalle de lo guerrero y lo político la nota predominante, mientras que en la de Castillo la emoción por los fracasos y luchas des-

[1]) Nació en Segovia en 1433; la fecha de su muerte la sitúa Sánchez Alonso en 1480. Texto de la *Crónica:* «Autores Españoles», t. LXX. Consúltese: J. B. SITGES, *Don Enrique IV y la Excelente Señora*, Madrid, 1912. Para los cronistas de Enrique IV, en general, y el tipo del Rey, la aludida obra de G. MARAÑÓN, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid, segunda edición, 1934.

[2]) «Pero si aquesta Crónica no fuere tan copiosa e complida como debe, de las cosas que sucedieron en la prosperidad del Rey, primero que le viniesen las duras adversidades, merezco ser perdonado con justa excusación; porque fuí preso sobre seguro en la cibdad de Segovia, cuando fué dada por traición a los caballeros desleales; donde me robaron, no solamente lo mío, mas los registros con lo procesado que tenía scripto della; visto que la memoria, según la flaqueza humana, tiene mayor parte de la olvidanza, que sobra de la recordación.»

iguales es tan directa y viva, que presta una animada realidad a las exclamaciones del cronista y a las que se ponen en boca del Rey y a los tipos leales o desleales al Monarca que se asoman a aquella narración de «sentimiento trágico» de la historia. Ya hemos aludido a algunos momentos emotivos de este cronista. No está de más indicar cómo contribuye al efecto de verdad en la evocación de una clara época de bajeza y tristeza, estas ingenuas defensas que del Impotente hace su cronista. Sabido es hoy de todos el fracaso de las bodas de Enrique con doña Blanca de Navarra. Pues bien, seguramente pensando en ello, insiste mucho en el nuevo aspecto del segundo matrimonio, el realizado con doña Juana de Portugal: «Venido el Rey a Madrid, estuvo allí grand tiempo mucho a su placer, así porque se holgaba con la reina, como porque sus cosas sucedían prósperamente».

La *Crónica de Enrique IV* castellana, que se ha atribuído a Alfonso de Palencia, no es más que una traducción incompleta de la *Gesta hispaniensia*. En aquélla se basó principalmente Diego de Valera en su *Memorial de diversas hazañas*, en donde el cuadro de la muerte del Impotente es algo desolador y terrible.

La poesía satírica y el libelo

Una nota típica de momentos de disolución y relajación de la moral y el principio de autoridad como el del reinado del cuarto Enrique, es el florecimiento de la sátira y aun del descarnado y desvergonzado libelo. Así aparecen poesías características de esta época en que la sátira social aparece de diversas formas, ya dentro de un tipo de égloga campestre y popular, análoga a lo que será el género dialogado de Encina, ya en forma concisa de insultos y dicterios desvergonzados. Aun en poetas de obra extensa y cuya vida alcanza hasta el reinado posterior, como en el caso de Antón de Montoro, la línea completa de su vida es la sátira agresiva y envenenada. Y en los poetas de alta inspiración no falta la concesión al medio en que vivieron.

Era natural que en la etapa inmediatamente anterior, entre las rivalidades y vaivenes de la privanza del Condestable junto a don Juan II, apareciese este género que en tiempos de Enrique daría sus muestras más perfectas. Las *Coplas de ¡Ay, panadera!*,

con una fina estilización propia del tiempo de Mena y del gótico florido, encierran ya directas censuras a los políticos del tiempo de don Álvaro de Luna [1]). Pero es en el reinado siguiente donde se logra la sátira. Las *Coplas de Mingo Revulgo* son, dentro del valor de época, un caso perfecto de unión de una moda literaria incipiente con la burla y la censura a los personajes y magnates de una corte envilecida. No llega casi nunca, este diálogo, a lo procaz y desvergonzado; pero entre alusiones y rodeos Revulgo, el pueblo, y Gil Arribato, la aristocracia, nos dan un cuadro de la sociedad del pastor Candaulo (Enrique IV), con su Beltrán de la Cueva y doña Guiomar la aparente querida del Rey, lleno de gracia, ironía y a veces de una melancólica resignación [2]). El plano opuesto está en las *Coplas del Provincial*, punzante libelo en que con la fórmula de un padre provincial — del que toma nombre la sátira — que visita e inspecciona un convento de monjas y frailes — damas y caballeros de la corte — se lanzan sobre los personajes coetáneos los más injuriosos dicterios sin asustarse de los nombres propios ni de los términos de las acusaciones. Llega a cansar la repetición de insultos y calumnias, aunque no deja de ofrecernos este libelo estrofas de acerada concisión y rotundidad que revelan un progreso técnico sobre el género que, en el *Cancionero de Baena* trazó en castellano Villasandino [3]).

Aunque alcanzó la época de los Reyes Católicos, ANTÓN DE MONTORO, ropero de Córdoba, es un caso típico de una versificación trivial y circunstancial que, dentro del virtuosismo de la poesía de «cancionero», destaca un perfil satírico, caricatural, y un alma de payaso. Debatió en ocasiones con Juan Poeta o Juan

[1]) Se hallan en el *Cancionero* que poseyó Gallardo. En otro, de Menéndez y Pelayo, el lema es «Di, panadera». Consúltese: ARTIGAS, *Nueva redacción de las «Coplas de la Panadera», según un manuscrito de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* («Estudios eruditos *in memoriam* de Adolfo Bonilla y San Martín», tomo I). Publican este texto, que junto a cada estrofa presenta en muchos casos anotaciones en prosa explicando las alusiones a determinados personajes.

[2]) Las *Coplas de Mingo Revulgo* emplean el sayagués — precedente de Encina —. Poseen mérito histórico. Hernando del Pulgar las comentó tan bien, que algunos (por ejemplo Mariana) han creído ver en él al autor. Además de su valor literario pueden ser un precedente de ciertas sátiras políticas de fines del siglo XVII, como los *Coloquios de Perico y Marica*. Fueron glosadas por Juan Martínez de Barros, ya en 1464. La primera edición del texto de *Mingo Revulgo*, sin año, se cree anterior a 1485. Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, III.

[3]) Las *Coplas del Provincial* se compusieron después de 1465 y antes de 1474. Se han atribuído a Alonso de Palencia, a Cota y a Montoro.

de Valladolid, poeta del grupo de Alfonso V de Aragón [1]), «otro truhán poético», de la misma mentalidad y tono. Los aristócratas de la época gozaban con los insultos mutuos entre juglar y juglar. A Montoro se le echaba siempre en cara el origen judío — era converso — y su oficio de sastre. Él no se recata en aludir a lo uno y lo otro. El «gracias, fagamos te, aguja», es el mote preciso de este Villasandino de una generación posterior. Al final del reinado de Enrique IV tuvo lugar una sangrienta matanza de judíos en Córdoba, que le hizo abandonar su ciudad natal. Era él un verdadero tipo de judío en lo que se suele entender por el carácter solapado, zalamero y pérfido que en ocasiones suele dar la raza.

Es típico el caso en que al pedir Montoro clemencia por los de su raza, después de unas estrofas patéticas, termina diciendo que en todo caso se aplace el auto de fe hasta el invierno, época en que es más conveniente el fuego [2]). Cierta gracia plebeya, cierto garabato de gestos y de súplicas da un pequeño valor de época a este poeta ropero y judío, que dominó la técnica y no se alzó nunca a cumbres de belleza perdurable, aun al arañar temas sugestivos, como el de *Los Comendadores de Córdoba*, en estrofas de arte mayor.

El oasis ideal en la prosa y en la poesía

Es curioso que en los momentos de relajación política acompañada de sus consecuencias en la historia y la poesía satírica, ciertos autores se escapan del mundo real por la vía ascensional de la idealización. Así, en el siglo XVII, junto al Quevedo satírico, el Calderón del mundo ideal. No es el mismo caso el del siglo XV, en el que faltaba una cultura sistemática que, aparte de la decadencia política, seguía dando sus frutos en tiempo de los dos últimos Austrias. Pero algo análogo ocurre al observar que de la época del Provincial y las censuras de Palencia brotan las dos

[1]) Sobre Juan Poeta, véase Ezio Levi, *Un juglar español en Sicilia (Juan de Valladolid)* («Homenaje a Menéndez Pidal», III).

[2]) Texto: *Cancionero* de Antón de Montoro, edición E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900. Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, XI; R. Ramírez de Arellano, dos artículos en la «Revista de Archivos», 1900, págs. 484-89 y 923-35.

miniaturas dramáticas, estilizadas y aromatizadas de Gómez Manrique, y el tono sublime de las *Coplas* de su sobrino. Pero no fué en verso sólo donde se daba este caso. Un prosista que pasó cierto tiempo de su vida en Italia compone en 1563 el *Libro de vida beata*, en que se preconiza la vanidad de la vida, y cómo, únicamente, puede encontrarse la felicidad en el cielo: anticipándose en cierto aspecto a Gracián. El autor, Juan de Lucena, compone la obra en forma de diálogo en que intervienen el Marqués de Santillana, Mena, Alonso de Cartagena y el autor [1]) — éste sólo en las partes segunda y tercera.

En la poesía, y en un nivel muy inferior a los Manriques, algunos poetas idealizan, pero por la vía insípida del virtuosismo de los cancioneros, como Hernán Mexía y Álvarez Gato [2]).

[1]) Juan de Lucena estuvo en Roma, siendo familiar de Pío II. Su *Libro de vida beata* procede del *Dialogus de felicitate vitae* de Bartolomeo Fazio († 1457), que se había compuesto en 1445. La obra de Lucena, de 1463, se imprimió en 1483. Fué protegido por Alfonso V de Aragón y alcanzó la época de la reina católica a la que dirigió su *Epístola exortatoria a las letras*. Murió en 1596. Texto: Edición Paz y Melia en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI* («Sociedad de Bibliófilos Españoles», 1892).

Por otra parte, la época inicia otra escala idealista en los primeros intentos de literatura ascéticomística, que continúan en el tiempo de los Reyes Católicos.

[2]) Hernán Mexía, veinticuatro de Jaén, enemigo de Lucas de Iranzo, es un poeta fino y borroso, cuyas poesías son predominantemente galantes, sin excluir el género satírico. Texto: Edición *Cancionero castellano del siglo XV*, por Foulché-Delbosc, «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. XIX. Alguna poesía de éste tiene un vivo interés de época como la que lleva este epígrafe: «Hernán Mexía de Jaén, en el tiempo del rey don Enrique, que estaban estos reinos envueltos en tiranías y discordias hizo esas coplas al Mundo...: «Mundo ciego, mundo ciego».

Juan Álvarez Gato vivió entre 1440, aproximadamente, y 1509. Compuso poesías amorosas, religiosas y satíricas. Sus epígrafes son interesantes, porque aluden a anécdotas curiosas de época. El arte de las canciones y decires es elegante y perfecto en la forma. Una composición *A la Resurrección*, en la que se repite el estribillo:

Dí nobis, María,
¿qué viste en la vía?

y contesta Magdalena, como en el *Victimae Paschali laudes*, hace el efecto de ser un reflejo de las piezas dramáticas que pudieron existir en Castilla, análogas a las francesas coetáneas, sobre el ciclo de la Pasión y Pascua. Artiles cree que Álvarez Gato puede ser autor de la *Breve suma de la santa vida del reverendísimo e bienaventurado don fray Fernando de Talavera*. Texto y estudio: *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, por J. Artiles Rodríguez. Madrid. 1928 («Los Clásicos olvidados», IV). Consúltese también: J. Artiles, *Juan Álvarez Gato, poeta madrileño del siglo XV, nuevos datos biobibliográficos y recopilación de los conocidos* («Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 1927).

GÓMEZ MANRIQUE; SUS ESTILIZACIONES DRAMÁTICAS

GÓMEZ MANRIQUE fué un caballero importante de tres reinados. Su vida (¿1412-1490?) fué lo suficientemente extensa para ver desde el tiempo de Juan II y don Álvaro el momento lleno de promesas de los comienzos de Fernando e Isabel. Fué enemigo de Luna, tomando parte en luchas interiores de la época. Reinando Enrique IV cantó a la vivaracha reina doña Juana de Portugal, pero se pasó al bando enemigo del Rey, y, en Ávila, sus hermanos Rodrigo, el conde de Paredes, e Íñigo figuraron entre los nobles que desacataron la majestad real, aunque los cronistas no citan a Gómez. De todas formas, era partidario de don Alfonso y por él luchó, y a su muerte figuró entre los partidarios de Isabel, asistiendo al acto de los toros de Guisando (1468). Al reinar ésta escoltó a don Fernando al llegar a Castilla, declarándose enemigo de la Beltraneja, por lo cual fué el que desafió al rey de Portugal, Alfonso V. Corregidor en Toledo, restauró el puente de Alcántara y grabó en el Consejo el famoso «Nobles, discretos varones». Poseyó una interesante y selecta biblioteca, comparable a la de Santillana, y compartió su actividad política con las aficiones literarias.

Como lírico, Gómez Manrique llega a regiones de finura o de sentenciosa gravedad, pero sin realizar ninguna obra maestra. Conviene ser un poco cautos ante el juicio demasiado laudatorio de Menéndez y Pelayo. Como ejemplos finos de poesía amatoria, citaremos las canciones «A ti, señora, de quien», «Con la belleza prendés», «Con la beldad me prendistes» y «Vuestros ojos me prendieron». En lo elegíaco destaca la *Defunción del noble caballero Garcilaso de la Vega* y en lo político la *Exclamación o querella de la gobernación*, el *Regimiento de príncipes* y las *Coplas o consejos para el señor Diego Arias de Ávila;* en lo satírico citaremos el *Razonamiento de un rocín a un paje* [1]).

[1]) Las poesías de Gómez Manrique se conservan en dos manuscritos particulares del autor (en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Palacio Nacional). Parte de ellas se publicó en el *Cancionero general* de 1511. Textos modernos: Edición PAZ Y MELIA, Madrid, 1885; edición FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, II («Nueva Biblioteca de Autores Españoles»). Entre otras poesías dignas de Gómez Manrique, pueden citarse *Unas estrenas ... al señor Arzobispo de Toledo*:

Estas posibilidades líricas — especialmente en el aspecto de finura de los «decires y canciones» — se logran en dos representaciones sacras de teatro. Desde el *Misterio o auto de los Reyes Magos* no encontrábamos en Castilla ejemplos literarios de drama litúrgico, aunque sí testimonios de su existencia. Gómez Manrique llena un hueco considerable de la historia de nuestro teatro. Su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, que compuso a ruego de su hermana doña María, que era vicaria en el monasterio de monjas de Calabazanos, rebosa ternura, fina emoción y un arte primitivo de arquitectura teatral, perfecto en su orden. Una serie de estampas dramáticas se suceden — celos de José, anuncio del misterio de la Encarnación por el Ángel, la oración de María ante el Niño ya nacido —, amplificándose — denunciación del Ángel a los pastores, diálogo entre éstos, adoración ante el pesebre, canto del *Gloria* por los espíritus celestes —, hasta la gran escena en que cada uno de los ángeles ofrece a Jesús las insignias de la Pasión: la columna, los azotes, la corona, los clavos, la cruz y la lanza. Se une la tristeza de la Edad Media con la alegría juvenil del Renacimiento, en esta pieza rápida e intensa de poesía finamente estilizada, que termina con el villancico que las monjas cantan desde el coro para acallar el llanto del recién nacido:

Callad, Vos, Señor,
nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.

Posee la obra la exquisita melancolía, el arte detallista y fino de un cuadro de Filippo Lippi o de Botticelli [1]).

Espejo de los perlados,
la flor de los caballeros...

o la ingeniosa *Batalla de amores*. El juego de concepto en lo religioso hace muy agradable una breve *Trova hecha a Santo Tomé* («Oh, qué duda tan dudosa...»). Es noble y elevada la alegoría fúnebre del *Planto de las Virtudes e poesía...* dedicada a su tío el Marqués de Santillana; y en lo devoto posee emoción *Los cuchillos del dolor de Nuestra Señora, puestos en metro.*

[1]) La escena de los ángeles llevando las señales de la Pasión al Niño es mucho más bella y de acción que su imitación en el *Auto de las donas*, en el siglo XVI, en que San Lázaro lleva a María como arras de su boda espiritual un cofre en que se hallan esos mismos objetos símbolos de dolor. Véase un análisis de la *Representación* de Gómez Manrique en mi *Literatura dramática española* (Editorial Labor).

Otra pieza de Manrique, la titulada *Fechas para la Semana Santa*, llamada comúnmente *Lamentaciones*, representa el ciclo de la pasión. Intervienen la Virgen, San Juan y María Magdalena, pero esta última — rasgo inefablemente sugeridor — no habla. Al fin de cada estrofa se repite el estribillo «Ay dolor». Emoción, ternura fina sin que se oponga a momentos de verdadero patetismo, destacan en esta serie de lamentos sumamente líricos, pero con todo el aspecto de estar dedicados a la representación teatral.

La figura caballeresca de Jorge Manrique; el tema de la muerte en su obra menor

En la vida corta de Jorge Manrique, unos treinta y nueve años (¿1440?-1479), un ademán de elegancia y heroísmo hace pensar en las figuras de los sepulcros de la época. El doncel de Sigüenza, de un modo especial, parece evocar — al referirse a un contemporáneo, también muerto en la juventud — al cantor de la vanidad de la vida. Manrique militó en el bando de la Reina Católica contra la Beltraneja y tomó parte activa en el sitio de Uclés. Más adelante, peleando contra el Marqués de Villena, de parte de los Reyes Católicos, murió en el asalto del fuerte de Garci-Muñoz, por penetrar denodadamente en medio de los enemigos. Héroe en la muerte bélica, como Garcilaso, difiere de éste al crear una poesía adecuada a su vida y su milicia. Garcilaso, sensibilidad del Renacimiento; biografía de caballero del Emperador. Jorge Manrique, igual en su muerte y en su obra. Fué enterrado en la iglesia vieja del convento de Uclés y dicen que le hallaron en el pecho unas estrofas que empezaban así:

Oh mundo, pues que nos matas,
fuera la vida que diste
toda vida;
mas según acá nos tratas
lo mejor y menos triste
es la partida...

No es segura la autenticidad de la composición, pero merece ser verdadera como símbolo del final de una vida, como corolario de una obra.

No es muy extenso el cancionero de Jorge Manrique, como era de esperar de un hombre que dedicó su vida más a la espada que a la pluma. La mayoría de las obras menores corresponde al género galante. La suavidad de ciertas poesías, como la titulada *Porque estando él durmiendo le besó su amiga*, merece recordarse:

Quien dormiendo tanto gana
nunca debe despertar

Alguna vez aplica un arte detallista de miniatura, muy gótico florido, a una alegoría galante, como en el *Castillo d'amor*, o glosa un tema conocido con concisa emoción: «Sin Dios y sin vos y mí». Nos dejó algún ejemplo de composición satírica, como la graciosa y procaz titulada *Un convite que hizo a su madrastra*.

Pero lo más interesante del cancionero de Manrique es la nota del cansancio del vivir, la obsesión de la muerte, que aun en composiciones ligeras asoma llenando frívolos pasajes de una fragancia desconocida. En la poesía «Ved qué congoja la mía» nos dice «que la muerte anda revuelta — con mi vida», y continúa, con este conceptismo de la muerte:

Con mi vida no me hallo
porque estó ya tan usado
del morir,
que lo sufro, muero y callo,
pensando ver acabado
mi vevir [1]).

Parece como si tendiera a la muerte como el final de todos los dolores e inquietudes: «Porque después de morir — no hay otro mal ni penar», dice la poesía «Los fuegos que en mí encendieron».

[1]) Aun en canciones ligeras asoma el tema de la muerte como en ésta:

Es una muerte escondida
este mi bien prometido
pues no puede ser querido
sin peligro de la vida

en que hay retorcimientos conceptuosos de este tema obsesionante:

Yo quiero sofrir que muera
mi vevir, pues siempre muere,
y en perder vida perdida
no me cuento por perdido.

«Pues, Muerte, venid, venid», clama en otro caso, que comienza: «Ni vevir quiere que viva — ni morir quiere que muera». Merecen tenerse en cuenta las canciones «Es una muerte escondida» y «Con dolorido cuidado», pero especialmente otra que merece parangonarse con el gran acierto del poeta, y es, en su precisión y emoción, verdaderamente excepcional en el virtuosismo de los cancioneros:

No tardes, Muerte, que muero;
ven porque viva contigo;
quiéreme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo.
Remedio de alegre vida
no le hay por ningún medio,
porque mi grave herida
es de tal parte venida
que eres tú sola remedio.
Ven aquí, pues, ya que muero;
búscame, pues que te sigo;
quiéreme, pues que te quiero;
e con tu venida espero
no tener vida conmigo.

Alguna pasión desgraciada, tal vez la muerte de la amada, quizá la imposibilidad por el alto rango, parece adivinarse en esta obsesión de la muerte, sobre todo en «Con el gran mal que me sobra», en expresiones como «Robóme una nube escura — esta gloria de mis ojos». Lo que pinta al escribir de amores, nos dice «mis ojos lo van borrando — con gotas de sangre viva», y se compara, en sus tormentos, con la víctima de cien mil crueles martirios que

amortajado,
queda muerto y no enterrado,
a escuras, sin luz ni cirios [1]).

[1]) Texto de las poesías completas de J. Manrique, en «Colección Diamante», Barcelona, y especialmente *Cancionero de Jorge Manrique*, prólogo, edición y vocabulario por Augusto Cortina («Clásicos Castellanos»).

Aparte del tema de la muerte, es muy fina la composición escrita en la misma estrofa de pie quebrado de las famosas *Coplas*: «Estando ausente de su amiga, a un mensajero que allá enviaba».

Las «Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo»

Jorge militó en el partido a que pertenecía su padre, maestre de Santiago y conde de Paredes, don Rodrigo, al que profesaba una gran admiración. Poderoso luchador contra los moros, ennoblecido por sitios ganados y heridas sufridas, el maestre, «segundo Cid», «vigilantísimo» en la pelea contra el Islam, era aún un héroe de gestas en el momento de los romances y de los gabletes floridos de las catedrales del siglo xv. Después de diversas andanzas bélicas en las luchas intestinas del reinado de Enrique IV, al alborear la etapa de Isabel murió, a los setenta años, «en la su villa de Ocaña». La semblanza de Hernando del Pulgar destaca el perfil guerrero del personaje: «Esperaba con buen esfuerço los peligros, acometía las fazañas con grande osadía, e ningún trabajo de guerra a él ni a los suyos era nuevo... Preciábase mucho que sus criados fuesen dispuestos para las armas... Donde fué él principal capitán nunca puso la gente en lograr dó se oviese de retraer' porque volver las espaldas al enemigo era tan ajeno de su ánimo que elegía antes recibir la muerte peleando, que salvar la vida huyendo». Sobre la muerte de tal figura versan las coplas del hijo, en que, uniéndose un sentido entre desesperado y resignado de la vida, típico en la situación castellana de la época de Enrique el Impotente, con el dolor filial, se realiza una obra perfecta en la forma y universal en las ideas generales, amplias, estoicas, que se expresan con emoción viva y delicada. Habiendo sido compuestas después del 11 de noviembre de 1476 — fecha de la muerte de don Rodrigo —, es muy probable que la inspiración doliente del hijo fuese inmediata [1]).

[1]) Los principales textos de las coplas son: *Cancionero del siglo XV* del British Museum, *Cancionero de Ramón de Llabia*, impreso, según se supone, en Zaragoza, 1490; *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511); variantes en la edición de Toledo, 1520. Para detalles de otros textos véase la citada edición de J. Manrique por A. Cortina en «Clásicos Castellanos», págs. 81-96.

Las *Coplas* se hicieron famosísimas inmediatamente. Las glosaron Alonso de Cervantes (1501), Jorge de Montemayor (1554), Luis Pérez, protonotario de Felipe II (1561) y Gregorio Silvestre. Fueron citadas por Camões y es conocida la frase de Lope de Vega de que merecían escribirse con letras de oro. Fueron mencionadas en muchas obras de los siglos clásicos, especialmente en el teatro. A las citas de Cortina puede agregarse, por ejemplo, la de los dos primeros versos en el auto de Mira de Amescua *Pedro Telonario* (edición «Clásicos Castellanos», I de Amescua, pág. 262) y la de Lope en el *Auto sacramental de los*

Las fuentes de las *Coplas* han sido cuidadosamente analizadas. Juan Valera supuso que existía influjo de Abulbeka, poeta árabe de Ronda, autor de una elegía sobre la decadencia del Islam en España, después de las conquistas de San Fernando. En apoyo de su tesis, Valera tradujo esta poesía en la típica estrofa de Manrique [1]), con lo cual llega a verdaderas coincidencias, pero que se deben únicamente a la musicalidad intencionada de la versión. No hay motivos para suponer que Manrique supo árabe, y aun en este caso no hace falta desviar una cuestión de fuentes, que se explica por otros cauces más inmediatos al poeta castellano. Son esas, entre las remotas aunque directas algunas, de la Biblia — Antiguo y Nuevo Testamento, especialmente del *Libro de Job*, del *Eclesiastés*, del *Evangelio de San Juan* — y otras de Boecio y Próspero de Aquitania. Las próximas a Manrique son algunas que ya hemos advertido, en ocasiones, desde el *Cancionero de Baena*, como el *Dezir de Ferrán Sánchez de Talavera a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza*. En Mena se hallan precedentes bastante claros, como en el *Razonamiento que faze Johan de Mena con la Muerte* y el *Dezir sobre la Justicia a Pleitos, e de la grant vanidad deste Mundo*. Puede pensarse en algunos versos y detalles de Santillana, como en el *Doctrinal de privados* y la *Defunsión de don Enrique de Villena*. Pero donde se encuentran modelos más inmediatos aún en la técnica formal es en la obra del tío del poeta, Gómez Manrique, como en el *Planto de las virtudes e poesía*... y sobre todo en las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila*, donde hay expresiones tan típicas como éstas: «que vicios, bienes, honores, — que procuras — pásanse como frescuras — de las

dos ingenios, en que se canta la primera estrofa (ediciones de Lope por la Academia Española, III, pág. 9, columna 2).

Además de las glosas y citas, influyen en gran cantidad de obras de fines del siglo XV y comienzos del XVI, empleándose la misma métrica, que se ha llamado «estrofa de pie quebrado», por antonomasia, y de Jorge Manrique.

[1]) Véase algún ejemplo de la traducción de Valera, remedando el estilo de Manrique:

En todo terreno ser
sólo permanece y dura
el mudar.
Lo que hoy es dicha o placer
será mañana amargura
y pesar...

Con sus cortes tan lucidas,
del Yemen los claros reyes
¿dónde están?
¿En dónde los sasanidas
que dieron tan sabias leyes
al Irán?

A. F. DE SCHACK, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducción del alemán por Juan Valera, Madrid, 1872.

flores»; «Pues si pasas las historias — de los varones romanos, — de los griegos y troyanos...»; «Pero todos se murieron — y dejaron — esto tras que trabajaron — y corrieron» [1]).

Pero todo esto, y aun otros casos más que pudieran agregarse, no restan verdadera originalidad a la elegía de Jorge. Como toda obra maestra, una serie de posibilidades y tanteos anuncia la reunión de todos los materiales esbozados y dispersos en la arquitectura de una composición lograda. Esto ocurrió en las *Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo*. Se ha pensado si es o no oportuna la estrofa de pie quebrado para una composición grave. Pero el hecho es que Manrique tuvo el instinto de eliminar toda posibilidad que hubiese sido sólo un valor de época. Tal hubiera ocurrido en el caso de emplear la estrofa de arte mayor. De hecho, pues, sólo han sobrevivido del siglo xv como formas métricas vivas las combinaciones a base del octosílabo; y el empleo del pie quebrado en vez de estrofas de número uniforme de versos da a la obra una mayor flexibilidad. Por otra parte, si antes de la elegía parecía la estrofa a propósito para los temas ligeros y frívolos, Gómez Manrique en alguna ocasión y sobre todo nuestro poeta revelaron cómo esa métrica servía para el estilo sentencioso y cortado [2]). Manrique consigue con esta forma densa y lograda de verso un triunfo análogo al que representan en la prosa los fragmentos realistas del arcipreste de Talavera y su superación en parte del diálogo de *La Celestina:* fijar un castellano moderno literario, que había de vivir siglos.

Con el logro de la forma se realiza una obra lírica perfectamente construída. Jorge Manrique comienza con la consideración general sobre la vanidad de la vida y la emotiva añoranza humana del pasado como tiempo mejor, con una advertencia — «No se engañe nadie, no...» — y una metáfora — «Nuestras vidas son los ríos...» —, que arrancaba del *Eclesiastés*, pero a la que daba el poeta una forma personal e intensa. Una invocación cristiana, lejos de las ficciones del paganismo, continúa a llevarnos a la fe viva en el Hijo de Dios y el sentimiento de la Redención. Sigue

[1]) Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, VI, y el estudio de CORTINA a la edición citada de «Clásicos Castellanos».

[2]) Hay que advertir que la unidad estrófica se compone de dos estancias de seis versos, teniendo, por lo tanto, doce: 8A-8B-4c-8B-8A-4c; 8D-8E-4f-8D-8E-4f. Los versos de pie quebrado pueden ligeramente variar el número de sílabas: «por tal manera», «que es el morir», junto a «contemplando».

la consideración sobre la fugacidad de la hermosura, la nobleza y el poder,

que se va la vida apriesa
como sueño,

para llegar al recuerdo de los personajes vivos en la memoria del pueblo: Juan II, los infantes de Aragón, Enrique IV, el infante don Alfonso, don Álvaro de Luna. Con versos bellos y exquisitos evoca la corte elegante y literaria del rey don Juan:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar;
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar
y aquellas ropas chapadas
que traían?

O el ambiente «blando», «halagüeño», muelle, de placer, del reinado siguiente, en que a continuación de las refinadas riquezas se exhala el bellamente nostálgico:

¿Qué fueron sino verduras
de las eras?

Con sabia concisión se revela la tragedia del Condestable: «No cumple que de él se hable, — sino sólo que le vimos — degollado». Después de demandar a la Muerte, en bloque, por los magnates y nobles, por las muchedumbres y huestes, por sus insignias y defensas inexpugnables, llega al momento central, a la figura de su padre, don Rodrigo. En los elogios, su valentía se compara a continuación, como no podía ser menos en un ambiente humanista cada vez mayor, con los grandes emperadores de Roma. Pero Manrique sentía menos la Antigüedad que la Edad Media, y las dos estrofas de nombres clásicos son las menos interesantes de la composición. Mas pronto vuelve el poeta a su propio terreno al analizar las virtudes del Maestre. El entusiasmo se dramatiza por momentos

hasta que sencilla y solemnemente se crea un diálogo de sobrio y conciso patetismo y dignidad. La Muerte llama a su puerta y habla con el Maestre. Se escalonan las «tres vidas» de que habló Américo Castro en una conferencia sobre el poeta: la vida del cuerpo, la vida de la fama — más importante — y la vida perdurable en la eternidad. El Maestre es digno de estas dos últimas, y en las estrofas de la Muerte se une la creencia en la vida futura con el fragor de la lucha del caballero medieval: si los religiosos logran la vida perduráble con llantos y oraciones, los caballeros la consiguen

con trabajos y aflicciones
contra moros.

El Maestre responde a la Muerte con ánimo sereno y dispuesto. Sigue la oración y despedida, en que la fe del guerrero habla a Cristo: «No por mis merecimientos — mas por tu sola clemencia — me perdona». Y el poeta nos deja un «cabo», una estrofa final, en que es el recuerdo íntimo el que por vez postrera deja un eco doliente, resignado, humano:

y aunque la vida murió,
nos dejó harto consuelo
su memoria.

Una emoción varonil va llenando todo el poema del recuerdo directo del Conde de Paredes, pero sin ahogar la voz universal del tema eterno, pesimista y estoico que tantas veces se ha dado en nuestra literatura. Así queda una obra completa esencialmente castellana y de amplio vuelo universal.

La crítica española, que desde su época al siglo XVIII no le regateó elogios, pasó en el siglo pasado desde el juicio positivo, aunque con ciertos distingos, de Quintana, a su justa y entusiástica valoración por Menéndez y Pelayo. En el romanticismo de lengua inglesa, Longfellow — el poeta norteamericano — logró una interesante versión que permite formarse idea del original y que, dentro del autor, conserva aún un vigor que han perdido muchas de sus poesías originales [1]). Existe una versión latina del tiempo de

[1]) «*Coplas de Jorge Manrique*». *Translated from the spanish, with an introductor essay on the moral and devotional poetry of Spain* (Boston, 1833). Sobre la primera versión latina, véase artículo de FOULCHÉ-DELBOSC en «Revue Hispanique», 1906.

Felipe II, y otra, actual, del P. T. Viñas de San Luis. También existe traducción francesa, y de otras lenguas.

Las *Coplas* merecen su perdurable fama. Se trata, en su concisión, flexibilidad y armonía y en el logro de una emoción elegíaca desenvuelta en forma de moralidad sobre la fugacidad de la gloria y la vida, de una obra perfecta y cimera en la lírica universal.

CAPÍTULO XIV

Los romances

Las teorías sobre el origen y la clasificación de los romances. — La leyenda de don Rodrigo y los romances. — El ciclo de Bernardo del Carpio, Fernán González y de los infantes de Lara. — El romancero del Cid. Otros temas históricos y legendarios. Los romances fronterizos. — El tratamiento de los temas caballerescos y los ciclos carolingio y bretón del Romancero. — Los romances novelescos; sus posibilidades dramáticas.

Las teorías sobre el origen y la clasificación de los romances

En el capítulo II estudiamos ampliamente el problema de la antigüedad de los romances en función de la historia de la epopeya. No hace falta repetir que, estando desechada la teoría de la prioridad de los romances respecto a las gestas, queda sólo plantear la forma de originarse los poemas cortos en época tardía. La teoría de Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal considera a los romances épicos como derivados de las gestas fragmentadas, ya directamente de ellas, ya por medio de las *Crónicas* que las prosifican. Los cantares largos, está hoy comprobado, duraron mucho más de lo que se creía en el siglo XIX, y en el XIV estaban muy próximos al estado que supone la materia épica en los romances. La duda que planteaba Rajna, basada en que los testimonios más antiguos respecto a romances aluden a temas novelescos antes que a los de la epopeya nacional, no es suficientemente válida por tratarse de un género de transmisión oral, de gran riqueza de variantes y diversos públicos, entre los que un poeta de cancionero, culto, que probablemente miraría con desdén

las formas más populares, había de optar por lo más artificioso [1]). Por otra parte, los motivos que se han querido señalar para obstaculizar el paso de los poemas largos a los cortos, han caído por su base ante nuevos descubrimientos, y la posición de Menéndez Pidal nos parece hoy la más razonable. Hay casos que comprueban la prioridad de los poemas largos respecto a los breves, aun dentro de la historia del Romancero. Así, por ejemplo, el largo romance caballeresco del *Conde Dirlos*, que por su desmesurada extensión parece una gesta tardía, al irse repitiendo oralmente se fué reduciendo su extensión hasta una forma tradicional actual incomparablemente más breve [2]). Indudablemente que al hacerse una reducción de ese orden con feliz resultado, tenía que actuar la materia poética bajo una fuerza instintiva del refundidor. Muchos de los momentos de la elaboración de romances se deben a una intensa inspiración. Conforme avanza esta evolución popular se va sustituyendo el tono plenamente épico por el de tendencia líriconovelesca, y esto explica la gran abundancia que el nuevo tipo de romance ofrece en todo el siglo xv y épocas inmediatamente posteriores [3]). «Esos primitivos romances — dice Menéndez Pidal [4]) —, que consistían en unos cuantos versos felices más o menos fielmente recordados y repetidos por los oyentes de las gestas, al rodar en la memoria, en la fantasía y en la recitación de muchos individuos y generaciones, aflojaban su trabazón interna, propia de un relato circunstanciado y ligado a un conjunto, e iban desentrañando de sí mismos otros elementos poéticos diversos de los que antes constituían el fragmento; se aligeraba la narración, se olvidaban algunos detalles objetivos interesantes en

[1]) Se estudió el caso del romance de Carvajal, que por su comienzo hace pensar en un influjo del del *Conde Alarcos*. Se trata en tales casos de romances «juglarescos» mayores que los usuales (el del *Conde Alarcos* tiene 216 versos de 16 sílabas).

[2]) Véase: Menéndez Pidal, *El Romancero español* («The Hispanic Society of America», 1910) y *Poesía popular y Romancero* («Revista de Filología Española», 1916). El *Conde Dirlos* consta, en su forma más larga, de 683 versos (de 16 sílabas, 8 + 8), el del *Marqués de Mantua* de 663; el del *Conde Claros*, de 206, etc.

[3]) Así motivos de compleja amplitud de la gesta del Cid o de las referentes a los infantes de Lara, se reducen a un orden de valor personal, que gusta mucho al pueblo aficionado a lo novelesco-caballeresco, en romances como el *Helo, helo por dó viene* y *A cazar va don Rodrigo*.

[4]) R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, 1924, págs. 417 y siguientes. La posición dubitativa de Pío Rajna, inclinándose a la mayor antigüedad de los *romances*, véase en «Romanic Review», 1915, vi, 1-41.

un fragmento breve, y se desarrollaban o añadían, en cambio, elementos subjetivos y sentimentales» [1]).

La clasificación principal que ha de hacerse de los romances es en *viejos o populares* y *artísticos o nuevos*. En el primer grupo se incluyen los que ofrecen una antigüedad (siglo XV) suficientemente probada, los que se editaron en publicaciones de comienzos del siglo XVI, pero por buenas razones pueden retrotraerse a la centuria anterior, y los que, aunque recogidos de la tradición oral posteriormente, presentan las huellas inequívocas de los viejos cantares [2]). Los artísticos o nuevos son los que se compusieron por poetas del siglo XVI y posteriores; el género se ha remozado en diversas ocasiones, pudiendo ser jalones de esta serie, no sólo Lope y Góngora, sino Rivas y García Lorca. Aparte de ambos grupos, un tercero, de romances vulgares, comprendería los de composición posterior a los viejos pero sin valor artístico, de los cuales serían ejemplo los llamados «romances de ciego». Otra clasificación agrupa los romances por ciclos correspondientes a los asuntos, a los personajes que cantan. Así se establecen, teniendo en cuenta la antigüedad de los temas y héroes: «Romances de historia antigua»; «Romances del rey don Rodrigo»; «Bernardo del Carpio»; «Infantes de Lara», «El Cid», «El rey don Pedro», etc.; «Del ciclo carolingio», «Del ciclo bretón», y dos sectores más: «novelescos sueltos» y «líricos», y enlazado con ambos, para referirse a los asuntos de las últimas guerras con los moros granadinos, el ciclo de «romances fronterizos» [3]). En cuanto al empleo de la *e*

[1]) Sobre la antigüedad de los romances, aunque siempre para nosotros, fué anterior a las gestas, véase el problema que plantea—sin aludir a éste—Menéndez Pidal en su fecha a la *Historia troyana polimétrica*, que estudiamos en su lugar (nota 1, pág. 162.)

[2]) El testimonio del Marqués de Santillana (¿1445?) sobre romances en boca del pueblo, la alusión de Mena en el *Labirinto* (1444), cuando alude a los romances del Emplazado («según dicen rústicos deste cantando»), las inclusiones en el *Cancionero de Stúñiga*, etc., hacen pensar que acaso bastante antes (¿fines del XIV?) existiese esta poesía.

[3]) Véase MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratado de los romances viejos* («Antología de poetas líricos castellanos», t. XI). Parece ser que la primera vez que se utiliza un romance tradicional como fuente de historia coetánea, es en la *Crónica de Juan II* (cuyo primer autor Álvar García de Santa María, muere en 1460) sobre el fronterizo: «Buen alcaide de Cañete». En el *Sumario de los Reyes de España*, de 1470, se cita el «Rey don Sancho, rey don Sancho». En el siglo XVI son usuales frases como la de Garibay, aludiendo a los *romances*: «cantos antiguos que hasta hoy día se conservan». Entre los juglares recitadores de romances destaca Juan de Valladolid. Vide MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, págs. 422 y sigs.

paragógica, en las palabras en rima aguda de muchos romances, Menéndez Pidal la interpreta como conservación de un arcaísmo, procedente de las lejanas *gestas*. Según ello, los *romances* no sólo guardan inusitadamente la asonancia en vez de la consonancia, sino «un tipo de asonancias primitivo» [1]).

Aquí tendremos en cuenta los romances «viejos», ya que son los únicos que corresponden a la literatura del siglo xv, agrupándolos por los asuntos principales.

De los de historia antigua, pertenece al siglo xv el *Mira Nero de Tarpeya* (bastante erudito y de escasa inspiración), ya que se cita en *La Celestina*, dando indicio de ser en esa fecha muy divulgado y conocido, lo cual se acredita también por conservarse la música para su canto o recitado.

La leyenda de don Rodrigo y los romances

Desde el 1450 aparecen algunos romances sobre el último godo cuya leyenda se había elaborado en distintas épocas y cobrando matices y episodios diversos, a la parte histórica en que se apoyaba Los romances más antiguos sobre este asunto se basan en la novela histórica de Pedro del Corral *Corónica Sarracina*. Son: *Los vientos eran contrarios*, que Milá y Fontanals creía moderno, sin tener en cuenta que el hecho tardío a que se aplicó — el último rey de Navarra — no era el origen del poemita que se aplicara después a don Rodrigo, sino que lo lógico es pensar en el proceso contrario. Hay una cierta retórica en el romance, pero bella, efectista y de ricos momentos descriptivos — «lujoso lirismo», que ha dicho Menéndez Pidal —. *Las huestes de don Rodrigo:* tema de grandeza épica, descripción briosa, imágenes intensamente poéticas. Rodrigo en la batalla en que es derrotado «iba tan tinto de sangre que una brasa parecía». Las armas abolladas del héroe, la contemplación, desde lo alto de un cerro, de la huída y destrozo de sus huestes, su patética lamentación, tan repetida hasta Cervantes:

> Ayer era rey de España, — hoy no lo soy de una villa;
> ayer villas y castillos, — hoy ninguno poseía;
> ayer tenía criados, — hoy ninguno me servía;
> hoy no tengo una almena, — que pueda decir que es mía;

[1]) R. Menéndez Pidal, *La forma épica en España y en Francia* («Revista de Filología Española», 1933).

la final invocación a la muerte, hacen de la obrita una miniatura perfecta [1]). Entre los que se consideran un poco más tardíos, pero cuya composición puede elevarse al final del siglo xv — Menéndez Pidal da la fecha entre 1480 y 1550 —, se halla el de la penitencia del godo. «Después que el rey don Rodrigo», de intensa ternura, desarrollo de lo novelesco, contrastes entre el pasado del rey y su miserable estado en el diálogo con un pastor, y su muerte en aspecto de santo. Menos bello, aunque también de gran influencia, ya que llega hasta el romanticismo, citándose versos suyos en *Notre Dame de Paris* de Hugo, es el referente a la leyenda de la cueva de Hércules de Toledo, «Don Rodrigo rey de España». La leyenda del último godo había cristalizado en tres partes: la referente a la casa de Hércules y anuncio de la pérdida de España, a cuyo grupo pertenece el último romance; la de los amores con la Cava — romance «Amores trata Rodrigo» (1450-1510) —y el de la derrota y penitencia («Las huestes...» y «Después que el rey...»). Todos estos momentos se habían reunido, procediendo de fuentes diversas, en la citada novela de Corral [2]).

El ciclo de Bernardo del Carpio, Fernán-González y de los infantes de Lara

En el grupo de romances del héroe fabuloso, asociado a la corte del «casto Alfonso», Bernardo del Carpio, parece el único viejo el que comienza «Con cartas y mensajeros», que presenta cambio de consonante (*-ó* en los ocho primeros versos — llamamos verso a los dos hemistiquios de ocho sílabas, formando un pie de dieciséis —; *-a* en el resto de la poesía), y es notable por el altivo sentido anárquico que revela el héroe ante el Rey:

[1]) Véase: Menéndez Pidal, *Rodrigo, el último godo* en «Floresta de leyendas heroicas españolas», t. II («Clásicos Castellanos», t. LXXI). El romancero de don Rodrigo se publicó en pliegos sueltos desde comienzos del siglo XVI; como «Aquí comienzan cuatro romances del rey don Rodrigo, con una obra de Gómez Manrique», sin fecha, pero verosímilmente de principios del 500. Desde 1550 se incluyen romances diversos de los de las primitivas ediciones, lo cual hace suponer que son de elaboración tardía.

[2]) Todavía estos romances viven en la tradición oral, «Las huestes...» en Galicia; «Después que el rey...» en dicha región, en León y Asturias, y desde la época colonial en Chile. «Las huestes», fué bellamente imitado en *La bataille perdue*, de Víctor Hugo.

Mentides, el rey, mentides — que no dices la verdad;
que si yo fuese traidor — a vos os cabría en parte...
.....
— ¡Prendedlo, mis caballeros, — que igualado se me ha!
— Aquí, aquí los mis doscientos — los que comedes mi pan,
que hoy era venido el día — que honra habemos de ganar...

En muchos de los motivos épicos que sigue el romancero, es notable el sentido trágico de los protagonistas, Rodrigo y su derrota, Bernardo y la muerte del Conde de Saldaña, cuyo recuerdo no falta en este romance — «Prometísteme a mi padre, no me guardastes verdad» —, la muerte de los infantes de Lara, y la independencia ante la realeza y el poder, no sólo en Bernardo sino en el conde Fernán-González y en el Cid [1]). De la enérgica sobriedad de «Con cartas», quedó popularizada la expresión «Mensajero eres amigo, non mereces culpa nó».

No debe faltar entre los temas antiguos el recuerdo al ciclo de Fernán-González, en el que son viejos «Buen conde Fernán González», de digna arrogancia, y el más bello «Castellanos y leoneses», cuyo soberbio reto al Monarca por el Conde de Castilla es de un vistoso artificio de poéticos paralelismos:

Eso que decís, buen rey — véolo mal aliñado,
vos venís en gruesa mula, — yo en ligero caballo;
vos traéis sayo de seda, — yo traigo un arnés tranzado;
vos traéis alfanje de oro, — yo traigo lanza en mi mano;
vos traéis cetro de rey, — yo un venablo acerado;
vos con guantes olorosos, — yo con los de acero claro;
vos con la gorra de fiesta, — yo con un casco afinado;
vos traéis ciento de mula, — yo trescientos de caballo.

Respecto a los infantes de Lara, procede del segundo cantar de gesta sobre ese trágico asunto el romance «Pártese el moro Alicante», que conserva el sombrío patetismo del llanto de Gonzalo Gustioz ante las cabezas de sus hijos, que constituye, en su «reiterado lamento», que dijo Menéndez Pidal, lo esencial de la obra:

— Hijo Gonzalo González, — los ojos de doña Sancha!
¡Qué nuevas que irán a ella — que a vos más que a todos ama!
Tan apuesto de persona, — decidor bueno entre damas...
¡Mejor fuera la mi muerte — que ver tan triste jornada!

[1]) Esta actitud del Cid ante su rey «europeo» se aviene con la notable teoría del Cid *mozárabe* ya aludida de Camón Aznar.

Citemos también en este ciclo «A Calatrava la vieja» y «¡Ay, Dios!, qué buen caballero». Una obra maestra de ligereza efectista, dramatismo y animada concisión es el «A cazar va don Rodrigo», que Hugo adaptó a un «romance mauresque» — «Don Rodrigue est à la chasse» [1]). Este romance castellano es de lo más bello y ágil entre los mejores del género:

— Dios te salve, caballero, — debajo la verde haya.
— Así haga a ti, escudero; — buena sea tu llegada.
— Digasme tú, el caballero, — ¿cómo era la tu gracia?
— A mí dicen don Rodrigo, — y aun don Rodrigo de Lara.

El verso final «aquí morirás, traidor, — enemigo de doña Sancha», se hizo famoso en la Edad de Oro, y se cita, entre otras muchas obras, en un conocido pasaje del *Quijote*.

El romancero del Cid

Los romances sobre el Cid, abundantes y famosos, se publicaron en grupo aparte [2]) y ejercieron una extraordinaria influencia sobre diversos géneros del final del siglo XVI y XVII, como el teatro, y en la época romántica en una zona más amplia, en las literaturas de fuera de España. Suelen derivar del *Cantar de Rodrigo* y de la *Crónica particular del Cid*, aunque alguna vez se basan también en la *Crónica general*. Constituyen un ciclo variado y desigual, en el que a veces aparecen los temas cidianos extrañamente modificados y entrelazados con los de otros romances, como las quejas de Jimena ante el rey en «Día era de los Reyes», claramente confundida con las de doña Lambra en «A Calatrava la vieja», aquí lógicas y oportunas. Se encuentra el sentido de la anárquica individualidad del héroe ante el rey, como en «Cabalga Diego Laínez» o la refinada galantería de espíritu, delicada, muy siglo XV, de «Afuera, afuera, Rodrigo» o «Por las almenas de Toro», dentro

[1]) También es viejo el largo «Ya salen de Castilla», que se refiere a la primera parte de la leyenda.

[2]) *Romancero del Cid*, de Escobar, 1612. Otras colecciones, en que se hallan: *Flor de varios y nuevos romances*, Valencia, 1591; *Silva...*, Zaragoza, 1550; *Romancero general*, 1600; Stanley Richardson, *Un nuevo romance del Cid* («Revista de Filología Española», 1935); C. Michaelis, *Romancero del Cid*, Leipzig, 1871, etc.

de briosos temas de epopeya. De ellos decía Menéndez y Pelayo: «Si algo pierden en cotejo con la brava ingenuidad de los primitivos cantares, en los puntos en que la comparación es posible, son por lo mismo más accesibles a todo género de lectores, sin dejar de ser poesía genuinamente épica y a veces de altísimo valor, aunque ya más graciosa y brillante que robusta y varonil» [1]). Pensando principalmente en este ciclo, y según la traducción alemana de Herder, decía Hegel en su *Estética* que «dos romances son un collar de perlas; cada cuadro particular es acabado y completo en sí mismo, y al propio tiempo estos cantos forman un conjunto armónico».

Suele hacerse una distribución del romancero del Campeador, según la leyenda de las mocedades; la de la partición de reinos por el viejo rey don Fernando, y guerras de don Sancho; y las relacionadas con la toma de Valencia y bodas de las hijas del Cid. Sólo esta tercera parte lleva remotamente el romancero al asunto del *Mio Cid*. En general, el Rodrigo del siglo xv sigue las líneas de la *Crónica rimada* suavemente afinadas. La afrenta del conde Lozano a Diego Laínez y las quejas de Jimena, la intervención del Cid en el cerco de Toro y especialmente en el de Zamora, la muerte del rey don Sancho anunciada y vengada, son los episodios que ocupan el primer plano en esta novela poética del héroe de la «barba vellida» hecho ya un cortesano próximo al mundo de Guillén de Castro y de Corneille. Indudablemente que al situarse hoy en primer plano de toda la épica nacional al *Mio Cid*, los romances quedan en un lugar secundario en relación con la boga del siglo xix, pero así y todo son un mundo poético de variados matices y ricos contrastes, y épico también, aunque de muy diferente calidad que en la gesta. De la parte de las «mocedades», son viejos los romances: «Cabalga Diego Laínez», rico en repeticiones y paralelismos [2]), lleno de viveza y brío, y tres composiciones que suponen variantes sobre el tema central de las lamentaciones de

[1]) *Tratado de los Romances viejos*, I, en «Antología de poetas líricos castellanos», t. XI, págs. 366-67.

[2]) Compárense con las antes citadas de «Castellanos y leoneses»:

Todos cabalgan a mula, — sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda, — Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas, — Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas, — Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos, — Rodrigo guante mallado;

Jimena huérfana ante el rey don Fernando [1]), y «En Burgos está el buen rey». Sobre la segunda parte del ciclo, son notables «Doliente estaba, doliente», con su algo vulgar continuación «Morir vos queredes, padre», derivaciones ambas del *Cantar del rey don Fernando;* el elegante «Afuera, afuera...», sobre el amor entre doña Urraca y el Cid, utilizado por Guillén de Castro y que procedía del *Cantar del cerco de Zamora;* y el concisamente épico en su comienzo, desigual en el desarrollo, en su variante más extensa, «Rey don Sancho, rey don Sancho, — no digas que no te aviso». También del tema de Zamora es «Riberas de Duero arriba», en tres variantes curiosas, más bella la que termina «... en Zamora lo han cerrado», y los del reto siguiente a la muerte del Rey: «Ya cabalga Diego Ordóñez» y «Por aquel postigo «viejo. El fino, inquietante y conciso «En las almenas de Toro — se pasea una doncella» [2]), sobre doña Elvira y el cerco de Toro, una de las más bellas muestras del grupo, fué justamente comprendido por Lope, que le dió oportuna vida dramática en una de sus mejores comedias heroicas. Entre los muy famosos e influyentes en diversos géneros está el inspirado en la leyenda del juramento de Alfonso VI acerca de su inocencia en la muerte de don Sancho: «En Sancta Gadea de Burgos», que Guillén de Castro adaptó hábilmente al teatro. De la parte correspondiente a la gesta de *Mio Cid,* aunque no directamente, citamos «Helo, helo por dó viene, — el moro por la calzada» y «Encontrándose ha el buen Cid» [3]). Entre los esporádicos es bello «Por el val de las estacas», que aparece con dos curiosas variantes: en una hay un remoto reflejo de la consideración de que gozó el Cid entre los mismos moros; el segundo acaba con la lucha y muerte del musulmán. Alguno hace el efecto de composición más tardía, como el «A con-

todos sombreros muy ricos, — Rodrigo casco afilado,
y encima del casco lleva — un bonete colorado.

Del paralelo se nota, a mi parecer, un mayor artificio culto en esta enumeración respecto a la análoga del otro romance, especialmente en el remate con la nota de color del último verso copiado.

[1]) «En Burgos está el buen rey», «Cada día que amanece» y «Día era de los Reyes», que se basan en el *Cantar de Rodrigo.*

[2]) El tema subconsciente del amor a la hermana interesa desde el punto de vista psicoanalítico, así como el cambio de atracción por repulsión, al declararse plenamente el parentesco.

[3]) El tema, extraordinariamente bello en *Mio Cid,* de la afrenta de Corpes y las cortes de Toledo, sólo produce medianos romances, como «De concierto están los condes», «Tres cortes armará el rey».

cilio dentro en Roma», derivando del *Cantar de Rodrigo*, con un sabor que suena a la época del erasmismo y del Emperador, en que la posición del Papa respecto al rey de Francia daba una oportuna actualidad al tema de las «sillas de los reyes cristianos».

Otros temas históricos y legendarios. Los romances fronterizos

En este grupo merece destacarse el movimiento dramático de un romance sobre la leyenda de Fernando IV el Emplazado y muerte de los Carvajales — «Válasme Nuestra Señora» —. Es bastante abundante el ciclo del rey don Pedro en el que los romances, salvo uno, le presentan con negras tintas de crueldad, completamente distintas al perfil del «Justiciero» del teatro de la escuela de Lope. No parecen ser anteriores al siglo xv, y entre su trágico ambiente destacan las variantes sobre el tema de los anuncios misteriosos de la muerte que amenaza a don Pedro como castigo por sus fechorías. «Por los campos de Jerez, — a caza va el rey don Pedro» comienza esta poesía en que junto a una laguna ve volar una garza que se pierde entre las nubes, mientras su neblí cazador cae muerto a sus pies y un bulto negro que toma la forma de un pastor con macabros atributos y acompañado de un negro perro le anuncia la próxima muerte. El rasgo trágico final de una de las variantes — la más bella y lógica y de menos efectismo teatral —, en que el Rey para que se cumpla el agüero, manda matar cruelmente a su esposa doña Blanca, es un digno remate de esta inquietante composición. En cuanto a los temas de la corona de Aragón, tienen todos los rasgos de la poesía culta, expresiones eruditas, empleo de las formas consonantes, el de Carvajal, en el *Cancionero de Stúñiga*, sobre la reina María de Aragón, esposa de Alfonso V («Retraída estaba la Reina») [1]), y uno referente a este monarca («Miraba de Campo Viejo»). Sobre la historia de Portugal, hay varios bastante poéticos acerca de doña

[1]) «Carvajal, en 1445, para componer un mensaje a nombre de la Reina quejándose de la ausencia y desvío del Rey, imitaba en su comienzo y en su asonante el romance juglaresco del Conde Alarcos («Retraída estaba la Reina — la muy casta doña María»), pero luego imitaba más bien el estilo épicolírico de los romances tradicionales» (R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, págs. 419-20; confróntese Pío Rajna en *Romanic Review*, 1915, páginas 21-22).

Isabel de Liar, principalmente el algo difuso pero intensamente dramático «Yo me estando en Giromena».

Un grupo abundante y de los más inspirados lo constituyen los romances fronterizos. Éstos presentan la notable particularidad de aludir a hechos inmediatos y vienen a reflejar el fino espíritu de las tierras próximas al cada vez menor reino de Granada. Su delicada musicalidad, su artificio refinado son parejos de la arquitectura árabe granadina, sobre todo en los casos más claramente simpatizantes con el mundo del Islam. Muchos de éstos aluden a escaramuzas y peleas con los moros de Granada, pero aun así la elegante bizarría de los caballeros cristianos está cerca del mundo de los Gomeles y Abencerrajes. El estribillo del romance del rey moro que perdió a Alhama, ofrece un valor bellamente musical, muy bien encajado en el tono lírico de toda la obrita en que, al evocarse al rey moro en la ciudad de Granada con los nombres de sus puertas — Elvira y Vivarrambla —, con el mensajero que trae malas nuevas; con su precipitada marcha a caballo, «por el Zacatín arriba, — subido se había al Alhambra», en que suenan las cajas guerreras y los añafiles de plata, y un alfaquí de barba blanca consigna el merecido castigo del matador de los Abencerrajes, un fondo de paisaje florido y nevado, un ambiente meridional lleno de aromas crean una bella composición de alma árabe. Muy semejante es el tono de «Abenámar, Abenámar, — moro de la morería». Ese mundo fino y hondamente lírico, intensamente granadino, hace pensar en la herencia que pesa sobre las actuales obras maestras de García Lorca.

Entre los romances de luchas fronterizas merecen destacarse: «Álora la bien cercada», insuperable en su sencillez y emoción según Menéndez Pidal; «Por la vega de Granada — un caballero pasea», de bello efectismo y ponderada composición; «Ay Dios qué buen caballero — el maestre de Calatrava» — con diversas variantes —, de pintoresca y anovelada fuerza y dinamismo; el de la lucha de Garcilaso con el moro profanador del cartel del «Ave María» — «Cercada está Santa Fe» —, y el dramático y concisamente poético «Río Verde, río verde».

Había juglares que en la frontera del reino granadino componían romance al compás de los hechos de la guerra. Ya en el mismo siglo XIV, consta un corto canto sobre un asalto a Baeza (de 1368), y el romance de *La batalla de los Alporchones* se refiere

hecho de 1452 [1]). Por la *Crónica del Condestable...* se sabe que cuando Lucas de Iranzo hizo una incursión en tierras de moros, Enrique IV, «porque mayor memoria quedase, mandó facer un romance, el cual a los cantores de su capilla mandó asonar» (1462).

El tratamiento de los temas caballerescos y los ciclos carolingio y bretón del Romancero

Se ha pensado en verdaderos cantares de gesta sobre asuntos del ciclo carolingio francés, que puedan explicar la extensión de nuestros romances más antiguos de estos temas, algunos del siglo XIV posiblemente. El *Maynet*, del siglo XII francés, debió de ser conocido muy pronto en la Península, y aparece su historia detenidamente contada en la primera *Crónica general* — *Maynet, Galliana* (Galienne) —; todo hace pensar en la existencia de un *Maynete* español perdido, con cuya leyenda coinciden algunos relatos de La *Gran Conquista de Ultramar*. Es curiosa la coincidencia de muchos elementos esenciales del *Maynete* con la historia de los amores de Alfonso VI con la mora Zaida, en Toledo. La antigüedad de los «romances» sobre temas de Carlomagno no es menor que la de las novelas en prosa que se publicaron en las postrimerías del siglo XV, pero que, seguramente, procedían varias del siglo anterior. Los más modernos revelan una avanzada evolución del género, una completa nacionalización de los asuntos. Entre los antiguos y más largos se halla el del *Conde Dirlos*, de desmesurada extensión, plenamente novelesco como sus congéneres. Muchos de los romances carolingios coinciden en muchos detalles con la tradición francesa de que derivan, como en la forma de las maldiciones, las clases de agüeros, las fórmulas de juramento, el detallismo anecdótico y doméstico, las ricas descripciones de trajes y joyas. Las obritas del grupo tienen cierta semejanza también de expresión, como en ciertos usos de formas verbales y de partitivos, los nominales en *s* (Oliveros, Reinaldos, Claros, etc.).

Pertenecen a ese ciclo el *Romance del conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo*, de variadas notas pintorescas y anove-

[1]) J. Torres Fontes ha estudiado recientemente este tema en un artículo de la «Revista de Filología Española».

ladas; los del marqués de Mantua, Valdovinos y Carloto — «De Mantua salió el marqués» —, muy bello en sus poéticas descripciones de caza:

allá va a buscar la caza, — a las orillas del mar;
con él van sus cazadores, — con aves para volar;
con él van los sus monteros, — con perros para cazar;
con él van sus caballeros — para haberlo de guardar,

y la huída del ciervo, algunos versos más adelante; y en la dramática aventura del protagonista al encontrar herido a Valdovinos su sobrino; su continuación con la *Embajada que envió Danés Urgel, marqués de Mantua, al Emperador* — «De Mantua salen aprisa» — y la *Sentencia dada a don Carloto* — «En el nombre de Jesús» —. De estos romances largos derivaron las formas más líricas de los amores de Valdovinos, como «Nuño Vero, Nuño Vero» y «Tan claro hace la luna» con su variante «Atán alta va la luna»; los de don Gaiferos, entre ellos el «que trata de cómo sacó a su esposa que estaba en tierra de moros», extenso y rico, y el mucho más breve «Medianoche era por filo, — los gallos querían cantar — cuando el infante Gayferos — salió de captividad»; de Montesinos, Durandarte, Reinaldos y Calaínos. Debemos detenernos un poco en los del tema de Roldán y Roncesvalles, que encierra un patético resto lejano de las gestas de Roldán, en «Por la matanza va el viejo», el famoso «Mala la visteis franceses» y el bellamente lírico «En París está doña Alda». Éste, con el sueño precursor de la catástrofe, la descripción de la esposa del héroe acompañada de sus damas, en un refinado ambiente de cortesanía, y el final conciso y dramático en perfecto grado de madurez de la épica novelesca. Uno de los más antiguos sobre la derrota de Roncesvalles es el «Domingo era de Ramos». También, distinto de la concisa belleza, diversa entre sí, de los otros tres anteriores romances, debemos subrayar el *Romance del conde Claros de Montalbán*, que, como varios, comienza por «Medianoche era por filo, — los gallos querían cantar; — conde Claros con amores, — no podía reposar», lírico y novelesco, rico en descripciones y de animado movimiento [1]), de fresca y juvenil sed de voluptuosidad:

[1]) Diérale calzas de grana, — borceguís de cordobán;
diérale jubón de seda, — aforrado en zarzahán;
diérale un manto rico, — que no se puede apreciar;

Tomárala por la mano, — para un vergel se van,
a la sombra de un aciprés, — debajo de un rosal.
.....
— Quien no ama las mujeres, — non se puede hombre llamar,
mas la vida que yo tengo, — por ellas quiero gastar.

Son muy breves los romances de temas del ciclo bretón. El «Ferido está don Tristán» parece derivar del libro de caballerías del asunto; el «Nunca fuera caballero, — de damas tan bien servido» puede proceder, libremente, de un episodio del *Chevalier de la Charrete*, y el de «Tres hijuelos había el rey» coincide con el *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* de un poema neerlandés y parece basarse en un intermedio francés perdido.

Los romances novelescos; sus posibilidades dramáticas

Algunos de los romances de dichos ciclos tienen un aspecto novelesco independiente del tronco de leyenda de donde arrancan, como el del paje Gerineldos, relacionable con el tema del conde Claros [1]) y de una infinidad de variantes y etapas de transmisión, que ha estudiado detalladamente Menéndez Pidal; el «Gerineldo, Gerineldo, — el mi paje más querido» posee un sentido de acción y una intensa poesía y cálido sentimiento e inquietud de amor. Varios romances tratan en intensa forma dramática, a veces com-

trescientas piedras preciosas — alrededor del collar;
tráele un rico caballo, — que en la corte no hay su par;
que la silla con el freno, — bien valía una ciudad;
con trescientos cascabeles, — alrededor del pretal;
los ciento eran de oro, — y los ciento de metal;
y los ciento son de plata, — por los sones concordar,

en la bella descripción del comienzo; y después, un más sencillo artificio en la parte de la prisión del conde:

unos grillos a los pies, — que bien pesan un quintal;
las esposas a las manos, — que era dolor de mirar;
una cadena a su cuello, — que de hierro era el collar.

Bellamente oportunas son las ligeras insinuaciones del diálogo, con repeticiones como:

¿Qué es aquesto la infanta?—¿Aquesto qué puede estar?
— ¡Ay, triste de mí, mezquina, — que no sé qué puede estar!
que si al Conde me matan, — yo me habré desesperar!

[1]) Deriva, según parece, de la leyenda del amor de Emma, hija de Carlomagno, con Eginardo, secretario y camarero de la corte.

pletamente dialogada y finamente lírica, el asunto de la casada infiel sorprendida por el marido, esfumándose el poema con la intuición inconcreta del castigo inminente. El *Romance de la Bella Malmaridada* es una de las formas más bellas, en que el lamento de la enamorada ante el marido que la sorprende en compañía del amante es exquisitamente nostálgico:

> En la huerta de los naranjos, — viva entierres tú a mí;
> en sepoltura de oro, — y labrada de marfil;
> y pongas encima un mote, — señor, que diga así:
> — Aquí está la flor de las flores, — por amores murió aquí.

En diferente forma es también animadamente fino y trágico a la vez el dialogado: «Blanca sois, señora mía» — con el inquietamente poético: «Cúyas son aquellas armas que están en el corredor...» — y el admirablemente resuelto desenlace, con la insinuación de la muerte expiatoria. Una interesante variante es la de «¡Ay cuán linda que eres Alba...!». Extenso, novelesco y trágico es el romance *El conde Alarcos* — «Retraída está la infanta» —, atribuído en algunos pliegos sueltos a un Pedro de Riaño. Todas las patéticas digresiones en torno a la fatal muerte de la condesa, especialmente en las súplicas de ésta a su esposo, hay un poderosísimo drama, que Guillén de Castro y Mira de Amescua supieron interpretar más adelante aunque atenuando la desnuda verdad del poema, en que ocurría la muerte real de la desdichada. Esencialmente novelesco es otro bello romance, de tono muy diverso, que se desgaja del ciclo carolingio: «Helo helo, por dó viene, — el infante vengador». Del mismo origen es otro rápido destello dramático, «Arriba, canes, arriba», sobre Julianesa, «la hija del Emperante»:

> pues me la han tomado moros, — mañanica de Sant Juane
> cogiendo rosas y flores, — en un vergel de su padre.

También merecen cita la dialogada elegancia de «Estaba la linda infanta, — a la sombra de una oliva» y el romance de Río Franco, «A caza iban, a caza, — los cazadores del rey». Una de las formas más bellas en que lo novelesco se estiliza en pleno lirismo es la narración «De Francia partió la niña», de una exquisita malicia, delicadamente matizada.

Otro aspecto es el sentido exultante de himno, como el representado por «¡Ay, un galán de esta villa!», verdadero canto nacional de los asturianos, como dice Menéndez Pidal.

Entre los plenamente líricos, recordamos el deliciosamente sugeridor del conde Arnaldos [1]), «Quien hubiese tal ventura, — sobre las aguas del mar», el del prisionero «Por el mes era de mayo, — cuando hace la calor», y el exquisitamente tierno de «Fontefrida, Fontefrida». Algunos ofrecen un mínimum de asunto novelesco, resuelto, subjetivamente, como «Rosa fresca, rosa fresca», «Esa guirnalda de rosas» y «Estáse la gentil dama»; otras, una entusiasta descripción rebosante de poesía constituye el poema, como en «En Sevilla está una ermita». Encanto, misterio, poderosa concisión dramática, en un lirismo inefablemente impresionante, se reúnen en uno de los más bellos romances «Un sueño soñaba anoche», sobre el choque entre las ideas de amor y de muerte [2]). También se une el aroma lírico a una honda tragedia en otro ejemplo sugestivo: «Por aquellos verdes prados» [3]).

El romancero constituye un inmenso poema disperso, popular, en que una serie de motivos diferentes; los disgregados de las gestas, los de hechos heroicos coetáneos, los derivados de los ciclos caballerescos franceses, los de las luchas de moros y cristianos en la frontera, y los más libres inventados o transformados, desde fuentes narrativas, en materia lírica tienden hacia una concepción delicada y subjetiva del mundo y de la poesía. No es casual la fecha del siglo xv para su composición, más concretamente la época de Juan II, para muchos de ellos; aquel refinado ambiente literario era el fondo adecuado a esos poemitas llenos de artificiosas descripciones, con paralelismos sabiamente combinados, los detalles de arreos y adornos, la alegre concepción de la vida, la maliciosa voluptuosidad de muchos temas y expresiones. Plena libertad, ningún asomo de inquietud religiosa, brote de la *joie de vivre* como en ningún otro conjunto poético peninsular;

[1]) Véase Leo Spitzer, *Observaciones sobre el romance florentino de Jaume de Olesa y el del infante Arnaldos* en *Notas sobre romances españoles* («Revista de Filología Española», 1935).

[2]) Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1933, pág. 78; la titula «El enamorado y la muerte».

[3]) Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1933, pág. 75; titulado «Romance de una fatal ocasión».

la delicada presentación de motivos épicos en miniatura, los contrastes dramáticos en obras narrativas, producen un maravilloso conjunto.

No son sólo estos poemas, típicos de la época, los únicos del Romancero. Aparecen, aunque no es muy fácil precisar si se compusieron antes del siglo XVI, otras leyendas interesantes, como en el *Romance de la aparición*, «En la ermita de San Jorge», cuyos versos ganan en alusiones de poetas posteriores, como la intercalación del tema en *Reinar después de morir*. Tiene las trazas de ser viejo el de la serrana de la Vera «Allá en garganta la Olla», novelesco, dramático, muy visual, que situó Vélez de Guevara en el momento más intenso de su gran comedia dramática sobre este asunto, y que, a lo divino, recordó Valdivielso en un auto [1]).

Respecto a la versificación, los romances viejos se basaban en versos de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios (ocho más ocho), y empleaban en las palabras agudas la *e* paragógica.

También puede darse la forma de «romancillo» (hemistiquios de seis sílabas), en que el ejemplo más divulgado es el *Don Bueso:*

Lunes, era lunes
de Pascua florida,
guerrean los moros
los campos de Oliva [2]).

El proceso de formación del Romancero es una clara prueba de que en nuestra poesía la forma extensa y detallada precede a la breve, compendiosa y lírica. Aun fuera de España hay hechos que cada vez tienden más a admitir en varios casos la misma clase de evolución que en la épica española. En la crítica extrahispánica aun se repiten teorías que en el fondo proceden del romanticismo, aunque se remocen externamente. Nuestros poemitas del siglo XV pueden ser una luz en estos casos, ya que ofrecen probados ejem-

[1]) En la comedia de Lope, inferior a la de Vélez, el romance se transforma en canción del tipo de «serranilla».

[2]) Menéndez Pidal lo cree derivación del *Kudrun*, por medio de una balada germánica perdida. Otro ejemplo de «romancillo», famoso, es la llamada *Serranilla de la Zarzuela:*

Yo me iba, mi madre,
a Villa-Reale:
errara yo el camino
en fuerte lugare.

plos en que el romance más largo, juglaresco, unido a un ciclo anterior, de extensa zona de influencias, es anterior a la forma más lírica, más desligada de los nombres de la tradición más concisa e intensamente poética. Menéndez Pidal insiste en que es conveniente sustituir el término «popular», sujeto a confusiones, por el de «poesía tradicional», y al estudiar recientemente, las supervivencias del *Kudrun* germánico, declara que tal estilo no es generalmente una forma primaria, sino que «adquiere sus caracteres propios tan sólo mediante el rodar de la tradición» [1]).

Los romances se publican desde comienzos del siglo XVI y constituyen un género que sobrevive a la mitad de esta centuria. Desde el 1550, aproximadamente, se entra en la etapa de los «romances artísticos», algunos anónimos y de extraordinaria belleza, como uno sobre el tema de la muerte de don Pedro «A los pies de don Enrique», con un estribillo de inquietud fúnebre musical insuperada. Otras veces son obra de poetas conocidos como Lope, Góngora — que crea un tipo de romance culto, especialmente en su variedad morisca de exquisito gusto —, Quevedo, que tiende a las formas próximas a las vulgares degeneraciones del género en manos zafias de rufianes, dentro de cuya tendencia inocula la savia acerba de su ingenio imaginista y conceptuoso. Los romances viejos a su vez se imitan, se repiten, y Lope y su escuela dan nueva vida a las composiciones al incrustarlas en escenas capitales de su teatro y aun componiendo a veces comedias que son verdaderas glosas y desarrollo de temas del Romancero. Sigue su influencia aún en las épocas más tardías y prosaicas, y respecto a los romances artísticos aun en el siglo XVIII no se pierde su tradición, no sólo en los poetas de su primera mitad, sino en los más «versallescos» como Meléndez Valdés, que recrea el género en finas y tenuemente coloreadas sugerencias de paisaje. Con el Romanticismo, el Romancero español ejerce una influencia universal, dejando huellas en las baladas inglesas, en los grandes románticos y parnasianos franceses, como Hugo, Leconte de Lisle, Heredia, ejerciendo, con la versión de Herder, una verdadera fascinación sobre los poetas alemanes del primer tercio del siglo XIX [2]). En España el género artístico cobra nueva modalidad

[1]) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Supervivencia del poema de Kudrun (Orígenes de la balada)*, «Revista de Filología Española», 1933.

[2]) Igualmente influyen en Inglaterra; por ejemplo, con la versión *Ancient Spanish Ballads, historical and romantic*, de J. G. LOCHART, Edimburgo, 1823;

con el Duque de Rivas, y los romances viejos influyen en el teatro y épica de esas generaciones. En la visión crítica del tema marcan, hasta nuestros días, tres jalones esenciales Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal; y en cuanto a la forma artística, aparte algún momento del 98, como el de *La tierra de Alvar González*, de Antonio Machado, adquiere nueva riqueza de imagen y brío popular en el *Romancero gitano* de García Lorca, que ejerce una extensa influencia. Por otra parte, no ha desaparecido la forma rapsódica que se dió en el siglo xv respecto a los romances viejos y aun hoy, en la mayoría de las partes de la Península y en las islas Canarias y varios países hispanoamericanos, Menéndez Pidal y sus discípulos han recogido numerosas derivaciones de las formas más típicas de la poesía que acabamos de analizar [1]).

Byron y Southey, tradujeron el «Paseábase el rey moro»; etc. En Francia, ya en 1814, Creuzé de Lesser, siguiendo a Wolf, llamaba a nuestros romances «una *Ilíada* sin Homero». Lochkart, Berchet y Longfellow siguieron la forma más bella del *Romance del conde Arnaldos* (Longfellow, por ejemplo, siguiendo el tema del marinero: «Yo no digo mi canción — sino a quien conmigo va», en su poema *The secret of the Sea).*

[1]) Textos de romances: *Primavera y flor de romances*, edición Wolf y Hoffmann, Berlín, 1856, «Autores Españoles», t. x y xi, edición Agustín Durán; reimpresión de la *Primavera* con importantes adiciones y variantes, por Menéndez y Pelayo en «Antología de poetas líricos castellanos», t. viii a x; *Cancionero de romances*, según el texto de Amberes, edición R. Menéndez Pidal, 1914; *Cien romances escogidos*, selección y prólogo de A. G. Solalinde, Madrid, 1919; Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1933 (2.ª edición aumentada). El texto antalógico de Solalinde se ha reimpreso en la «Colección Austral».

Consúltese: M. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874; Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos*, en «Antología», t. xi y xii; Menéndez Pidal, *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, París, 1919; íd., *Poesía popular y romancero* («Revista de Filología Española», 1914, 1915, 1916); íd., *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, 1928, etc.

Sobre el uso del *romance* en el teatro, véase Elisa Pérez, *Algunos aspectos de la evolución del Romancero* («Hispania», 1935).

CAPÍTULO XV

El estilo plateresco de la literatura: la poesía de la época de los Reyes Católicos

Caracteres de la época de los Reyes Católicos. — Los poetas. El popularismo. Últimas formas de la escuela alegórica. — Juan del Encina, figura del Renacimiento español. — Lo castizo, lo renacentista y el subconsciente medieval. — El villancico y el *Auto del Nacimiento y de la Pasión*, de Encina. — La alegría del vivir y el teatro escolar y aristocrático. — El tránsito del amor trágico al vitalismo renacentista: las tres églogas de la segunda época de Encina. — El castellanismo religioso de Lucas Fernández.

Caracteres de la época de los Reyes Católicos [1])

La época de los Reyes Católicos (1474-1504) es el momento de cristalización nacional española del Renacimiento. Los hechos culminantes del reinado preparan los destinos de la España del siglo XVI. Penetra la Cruz en el reino de Granada, desapareciendo la dominación islámica en la Península; Colón llega a las tierras de un nuevo mundo, y en Italia vence la espada del Gran Capitán. Un doble plano se manifiesta claramente: una serie de adquisiciones: introducción de la imprenta, unidad nacional, posibilidades del descubrimiento de América, relación constante con el Renacimiento italiano; y a su vez una serie de contenciones: anulamiento de la cultura musulmana, expulsión de los judíos, establecimiento de la Inquisición. En toda la parte política ya se ponen los gérmenes de lo que será la unificación nacional del período de los Austrias. Cronistas y poetas reconocían el momento trascendental que representaba este reinado. Mendoza, en un

[1]) Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, VI, págs. CLXII-CCI.

Sermón Trovado que dirige al Rey Católico, «sobre el yugo y coyundas que su alteza trahe por divisa», advierte la importancia de la unión de Aragón y Castilla, al ver que el monarca, por «razón y derecho», viste «ropa de estado de Castilla y de León, bordada con Aragón». Le llama «un rey mucho de Dios», y se dirige a él en este tono seguro de grandezas imperiales:

> Rey, temor de los tiranos,
> *a quien crezca Dios los cetros,*
> salud de los castellanos [1]).

Pero nos interesa especialmente el orden cultural. Éste es de un lado la plena incorporación del humanismo a la tradición nacional, y de otro la vivificación de motivos medievales aún. Del mismo modo que en el estilo plateresco de la época convive la abundante ornamentación del gótico florido con las líneas cerradas, limitadoras, del grecorromano, la cultura literaria une los abundantes motivos de «Cancionero» del siglo xv con las influencias clásicas y el nuevo sentido de la vida de la época del humanismo. Nebrija es el más castizo representante de nuestro Renacimiento en esta época; a la vez fijador del idioma castellano y profesor en la Universidad de Salamanca, y maestro seguro de sí en las disciplinas clásicas. Afirmaba que «sacaba la novedad de sus obras de la sombra y tinieblas escolásticas a la luz de la corte», y que era el primero que había abierto en España tienda de la lengua latina y se había atrevido a poner pendón para nuevos preceptos [2]). En la obra literaria, de una parte, en la obra capital *La Celestina*, se unen claramente el mundo medieval del amor imposible y del castigo ejemplar del pecado con la exuberante y lozana tendencia del Renacimiento en la pintura de las pasiones y las costumbres; el sentido neoplatónico del «eros» y la hechicería de fin de la

[1]) Consúltese el capítulo «El comienzo de la cristiandad imperial» en mi libro *El sentido católico en la literatura española*, 1940.

[2]) Respecto a la lengua, el humanista de la generación anterior, Alonso de Palencia, publicó su *Universal Vocabulario en latín y romance* ya en 1490. Un año después, Nebrija sacaba a luz su famoso diccionario, y en el significativo año de 1492 su *Arte de la lengua castellana*. A pesar de todo el sentido humanista de Nebrija, la Universidad de Salamanca representaba, como la de París, un sentido especialmente tradicional, mientras que la de Alcalá, fundada por Cisneros, era, como nueva, más abierta al progreso renacentista. Puede servir de expresión gráfica el estilo plateresco en la fachada de ambas universidades: en Salamanca, con gran abundancia de motivos góticos, en Alcalá, con casi exclusivo predominio de las líneas grecorromanas.

época gótica; la comedia latina y las tradiciones folklóricas del siglo XV. De otra, los motivos líricos y teatrales coinciden con el estilo plateresco de la plástica coetánea al ser una combinación de técnica primitiva medieval, con ideología del mundo nuevo, del orden de valores del humanismo. Este tono poético en que se une la ornamentación lírica, abundante, de la época anterior con los nuevos procedimientos y complejidades intelectuales, da un carácter de agradable miniatura a las obras más típicas de época en este momento. En estos años se componen la mayoría de los romances fronterizos y líricos, tan bellamente nostálgicos y refinados. Todo el arte primitivo de la poesía y el teatro tiene una vida efímera que no se continúa en la centuria inmediata. Realmente los primitivos cierran un mundo tras del cual hay que comenzar de nuevo. Después de Encina y Fernández, el gran Gil Vicente acaba todo el ciclo primitivo de la dramática peninsular, después del cual estarán desorientados y primerizos los roturadores del *Códice de autos viejos*. Hasta llegar a Lope no se volverá a dar una nota equilibrada, de tendencias diversas, de coordinación de mundos diferentes. Y del mismo modo, la poesía lírica, que con Mendoza y Montesino comienza a aunar el popularismo con el renacentismo culto, no tendrá seguidores. La escuela de Garcilaso marca otro mundo diverso, completamente italianizado, y para llegar a los verdaderos continuadores de estos frailes, populares y finos a la vez, habrá de dar un salto hasta Lope, Valdivielso y el Góngora de la primera época. Parece como si en este arte se extinguiera, en plena juventud y comienzo, una vida llena de enigmas y de posibilidades. Esta fusión de la poesía con la música en los romances, las letras para cantar y las églogas y autos dramáticos, coincide también con las aficiones de un personaje que puede simbolizar esta extinción en flor de unas formas artísticas. El príncipe don Juan, único hijo varón de los Reyes Católicos, al que Encina dedica su égloga sobre el Amor, era también extremadamente aficionado a la música, «aunque su voz no era tal, como él era porfiado en cantar» [1]). Este autor aludido — G. Fernández de Oviedo — nos describe en esta forma el ambiente del joven príncipe: «En su cámara había un claviórgano e órganos e clavicímbalos e clavicordio e vihuela de mano e vihuelas de

[1]) Véase Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de cámara del príncipe don Juan.*

arco e flautas e en todos estos instrumentos sabía poner las manos». Acaso su matrimonio con Margarita de Austria contribuyó a la extinción de la vida del heredero de Fernando e Isabel, matizando de un modo diverso la historia de España. «En las rubias guedejas de madama Margarita — comenta Américo Castro —, se fueron, con la vida del príncipe, no sé qué destinos de la raza española» [1]). Muerto el príncipe don Juan en 1497, está enterrado en Santo Tomás de Ávila, en un bello sepulcro renacentista de un escultor italiano. Sobre el mármol blanco dos guantes impecables dejan un aroma de juventud y un interrogante de alta historia universal.

Los poetas. El popularismo. Últimas formas de la escuela alegórica

Aparte de los poetas del reinado de Enrique IV que continúan escribiendo en este período [2]), las características del «plateresco» literario son muy claras en dos poetas devotos de la orden franciscana, que unen motivos populares a una concepción teológica intelectual: fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino.

Fray Íñigo de Mendoza [3]), autor de delicadas estrofas de arte sobre motivos devotos, aparece según las sátiras de los coetáneos, como un fraile galante que pide favores a las damas y las canta, en finos decires. Aludiendo a sus invectivas contra el bello sexo, un versificador le dedica esta quintilla lapidaria:

> Este religioso santo
> metido en vanos placeres,
> es un lobo en pardo manto;
> ¿cómo entiende y sabe tanto
> del tracto de las mujeres?

[1]) Américo Castro, *El príncipe don Juan*, del libro *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929. El comendador Román del *Cancionero general* escribió *Décimas al fallecimiento del príncipe don Juan.*

Consúltese: M. Gómez Imaz, *Algunas noticias referentes al fallecimiento del príncipe don Juan y al sepulcro de fray Diego Deza, su ayo*, Sevilla, 1890.

[2]) Por ejemplo: Gómez Manrique, Jorge Manrique, Antón de Montoro, Álvarez Gato, etc.

[3]) Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Antología*, vi, págs. ccii-ccxvii. Textos: Foulché-Delbosc en *Cancionero castellano del siglo XV*, i («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», vol. xix, págs. 1 y sigs.).

Pero no vamos a creer demasiado a los libelistas de una época muy cercana de la calumniosa relajación literaria de los años del Rey impotente. Se ha advertido que, de no observar fray Íñigo una moral rígida, no hubiese gozado de la protección de una reina tan severa como Isabel la Católica. Es posible que en las maliciosas alusiones de sus enemigos, fray Íñigo viese aumentado y desvirtuado lo que seguramente no pasaría de una mundanidad cortesana compatible con la moral del franciscano.

Sea cualquiera la personalidad viva de fray Íñigo, el caso es que en su obra sólo se hallan sinceros acentos religiosos y asuntos ascéticos o de historia sacra [1]). Su obra más importante es la *Vita Christi por coplas* (1482), en que versifican a tono con el pueblo los hechos de la infancia de Jesús. Desarrollando un plan superior al tiempo de que disponía y siendo propenso a las digresiones, la que se llama *Vida de Cristo* no pasa de la primera niñez del Redentor, quedando interrumpida en el episodio de la degollación de los Inocentes. Está compuesta en dobles quintillas e intercala poesías populares como himnos, romances, villancicos y una especie de égloga dramática, que constituye el más antiguo auto del Nacimiento de espíritu rústico, en castellano. La candorosa ingenuidad del poeta aparece en esta parte dialogada en que los pastores de Belén, al ver la aparición del ángel, reaccionan con el más sabroso realismo: un pastor prepara su perra bermeja para morder al que les asuste, y cree que el ángel «vuela como aguililla», y otro se propone convidarle a comer, y se viste la zamarra y quiere bailar. El mismo espíritu de intimidad sincera brota en la descripción del nacimiento cuando María viste los pañales al Niño, y San José, viejo y quebrantado, barre el santo «portalejo» anticipándose a los cuadros populares de Murillo o a las poesías de Lope en *Los pastores de Belén*.

El autor justifica la inclusión del diálogo rústico de los pastores, mediante la comparación del arco que no puede estar siempre tirante, sino que para su mejor uso debe aflojarse algún tiempo, explicando que de la misma manera sus «chufas de pastores» sirven para recrear a los que lean, y despertar y renovar su ánimo.

En la invocación al principio de la obra, que recuerda algún

[1]) Únicamente en el *Cancionero general* de Valencia (1511) hay una poesía amorosa de este autor, de tono muy comedido.

concepto de la de las *Coplas* de Jorge Manrique, rechaza las divinidades gentílicas — Venus, Marte, Apolo — y cita el ejemplo de la flagelación milagrosa de San Jerónimo por su complacencia en la lectura de Cicerón. Es esto un indicio de la reacción plenamente de espíritu medieval de este poeta devoto de una generación ya humanística [1]). De la misma manera reacciona contra el nivel moral de la época y, pensando acaso en los tiempos inmediatos de Enrique IV, llama a la «nación castellana», «centro de abominación». En torno a los episodios del nacimiento de Cristo, intercala sátiras punzantes contra los vicios de sus coetáneos y dictando sanos consejos. Así, en la Anunciación «amonesta las doncellas a encerramiento a propósito de la esquividad y alteración de Nuestra Señora», y en torno a la circuncisión del Niño Jesús, clama contra la perversión de la época aludiendo literalmente a las *Coplas de Mingo Revulgo*, lo que apoya nuestra suposición respecto a que fray Íñigo tuvo en cuenta el medio moral del reinado anterior.

La *Vita Christi* constituye un poema de inspiración culta y formas populares, entretenido, bello a ratos, muy interesante para las costumbres y el gusto de una época. La vena satírica del fraile se halla también en sus coplas sobre las mujeres, en la parte dedicada a atacar a las malas [2]). El sentido de arte menor, de orfebrería típica de la época del plateresco, puede hallarse en el *Dechado del Regimiento de Príncipes*, dedicado a la reina Isabel, en la minuciosa descripción de la simbólica espada de la justicia [3]).

[1]) Mendoza no niega el valor de este arte formal que implica el Renacimiento, pero quiere utilizarlo para fines didácticos. Así advierte que, «de la dulce poesía»,

tomemos lo que nos guía
para llegar a la gloria.

[2]) *Coplas que hizo fray Íñigo de Mendoza, frayre menor: doce en vituperio de las malas hembras, que no pueden las tales ser dichas mujeres, e doce en loor de las buenas mujeres, que mucho triunfo de honor merecen.* En esta poesía se hace esta ingenua y graciosa declaración respecto a que aun las buenas damas pueden ser ocasión de pecado.

Porque somos — ¡mal pecado! —
esta gente castellana,
con cualquiera dama buena,
como estómago dañado;
que aunque la perdiz es sana
con ella se empacha y pena.

[3]) «De seda negra morada — labrarán su empuñadura...», «labrarán una vaina — mucho fina — de seda floxa, encarnada...»

El tono de sermón de muchas poesías de este autor quita condiciones verdaderamente poéticas a parte de su obra, que es sólo — en su forma — un medio de hacer agradable el propósito didáctico. Debemos, sin embargo, destacar varios poemas que parecen fragmentos aislados del plan general de una «vida de Cristo» completa, como, por ejemplo: las coplas sobre *la cena que Nuestro Señor hizo con sus discípulos cuando instituyó el santo sacramento de su sagrado cuerpo*, otras a la Verónica, y la *Lamentación a la quinta angustia, cuando Nuestra Señora tenía a Nuestro Señor en los brazos*. Algo del fuerte tono patético de «saeta», que hallaremos en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, aparece briosamente en estas devotas y melodramáticas composiciones:

¿Dónde vas, apasionado
con tan diversas feridas,
con espinas coronado,
con color descolorado,
con lágrimas tan sentidas?
.....
¿De qué son esas señales
que en el tu rostro parescen,
esas ronchas desiguales,
esos negros cardenales
que la cara te escurescen?
.....

Veo tus llagas abiertas
mas no de dolor vacías,
la boca con las encías
en sangre viva revueltas.
.....
Veo tus ojos quebrados
y tus cabellos sangrientos;
tus brazos, de los tormentos,
por fuerza descoyuntados.

No consta que fray Íñigo escribiera para la representación, pero la égloga intercalada en la *Vita Christi* y estas poesías citadas acreditan su fuerza patética y capaz de efectismos teatrales.

El tono amable de los villancicos del Nacimiento suena en los versos abundantes y devotos del franciscano fray Ambrosio Montesino, de la orden de los menores, protegido también por la reina Isabel. Dentro del momento de transición de la prosa

didáctica, Montesino supo dar gravedad de tono al castellano sin separarse de la lengua popular, especialmente en la traducción de la *Vita Christi del Cartujano* [1]), que en pleno siglo XVI fué una de las lecturas decisivas en la formación literaria de Santa Teresa.

Sus poesías aparecen en un cancionero de 1508, y corresponden a un intento fervoroso de popularizar motivos teológicos de la vida de Jesús y la Virgen y de santos, entre ellos San Francisco de Asís [2]). Se cree que conoció las poesías del franciscano del siglo XIII fra Jacopone da Todi, místico extravagante y deliciosamente popular [3]). Fray Ambrosio tiende, además de a popularizar los sentimientos religiosos, a explicar temas teológicos y exponer en verso motivos de elocuencia cristiana. Canta a la pobreza y reprende a las mujeres que no cumplen con la ley de Jesús, en cualquiera de sus estados. Escribe romances aconsonantados sobre asuntos religiosos, y sus poemitas devotos se ajustan a la música de las letras para cantar temas populares y profanos. El tema del Nacimiento ocupa un papel central en la poesía de este fraile de ternura franciscana casi maternal, al contarnos las gracias del divino Infante:

Con cien mil greñas aliña
cuando despierta del sueño;
jaspe ni dorada piña
con él son valor pequeño,

[1]) Fray Ambrosio Montesino nació en Huete y llegó a ser obispo de Cerdeña. Los reyes Fernando e Isabel le encargaron la traducción de la *Vita Christi* de Landulfo de Sajonia, de Estrasburgo, cartujo — por lo que se llamó el libro «del Cartujano». Su entusiasmo por la vida de Jesús, sentida con el fervor popular de un espíritu franciscano le llevó a completar y corregir una traducción romance vieja, de *Epístolas y Evangelios, por todo el año con sus doctrinas y sermones* (Toledo, 1512), en que lima y reduce el original «a la verdadera inteligencia de las sentencias y a la propiedad de los vocablos del romance de Castilla». Al hacer esta refundición residía el autor en el monasterio de San Juan de los Reyes, la maravilla del último gótico de la época, en Toledo. La versión de la *Vita Christi* fué hecha a expensas del cardenal Cisneros, lujosamente, en Alcalá de Henares (1503). Entre obras en prosa, fray Ambrosio escribió un *Breviario de la Inmaculada Concepción* y unas *Meditaciones de San Agustín* (inéditas).

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, VI, págs. CCXVII-CCXXXV.

[2]) *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas, todas compuestas, hechas y corregidas por el padre fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores* (1508), Toledo.

[3]) MENÉNDEZ Y PELAYO compara la «reprensión» de Montesino a las mujeres en sus tres estados, con la poesía *O femine guardate*, de fra Jacopone; la «pobreza es tesoro puro» con *Dolce amor di pobertade*, etc.

según que lindo y risueño
está en los pechos turbado...
.....
Ya los toma, ya los deja
los pechos con gestos bellos;
ya se ase a la madeja
que su madre ha de cabellos;
gorjea y estira dellos
como ruiseñor en prado.

Las más delicadas comparaciones de la poesía sacra de Montesino corresponden al tono de arte minucioso, de orfebre, del «plateresco». Así, hallamos en una poesía a María sonrojándose y sudando de vergüenza — al verse encinta — ante su prima Isabel:

Como los azucarales
de verdes valles viciosos
tienen sus cañaverales
de los ardores solares
los nudos todos melosos.

O esta joya descriptiva del ángel de la anunciación del nacimiento del Bautista:

Con alas de mil colores...
Sus plumas eran distintas,
azules, moradas, verdes,
tocadas de verdes pintas,
como rosicler de cintas...
Otras eran plateadas
con matiz de resplandor,
otras como pavonadas
e no bien determinadas
en color..... [1])
.....
¡Oh qué gala fué de galas
ver al ángel sostenido
en el aire de sus alas...!

El elegante garbo de estas expresiones nos hace pensar en las poesías de los comienzos del poeta contemporáneo Rafael Alberti. Entre las canciones hechas para cantarse al tono de letras populares, destacan las *Coplas al destierro de Nuestro Señor para Egipto:*

[1]) Coincide esta vistosa descripción con el procedimiento de la pintura flamenca del siglo xv, difundida e imitada en España en ese momento.

Desterrado parte el Niño
y llora.
Díjole su madre así
— y llora — :
Callad, mi Señor, agora [1]).

En torno del Nacimiento, se imitan composiciones, hasta en la métrica, de fra Jacopone, como en el diálogo de José y María «¿Si dormís, esposo — de mí más amado?»

No falta alguna vez a Montesino el tono satíricorrealista, como la descripción en un poema de las viudas frívolas o las doncellas «trotahuertos y ventaneras»:

E las negras devociones
de misas, ermitas, velas,
¿qué son más sino ocasiones
de torpes delectaciones,
que es fruto de sus cautelas?

La viuda «cejihecha» que se «derrama por las calles», es un tipo digno de la prosa del Arcipreste de Talavera:

Traen guantes engrasados
y perfumes encendidos...
Otras hay de torzalejos
y de tocas azufradas
que por libros traen espejos,
por curar defectos viejos
de sus caras estragadas...
¡Qué deseos tan sobrados
dar color a los carrillos,
que, después de arrebolados,
parecen perros asados,
bermejuelos y amarillos!

Una análoga estilización de forma dentro de la métrica y el tono populares se halla en los poetas profanos de este período, la

[1]) Adaptan «a lo divino» un tono popular: «A la puerta está Pelayo— y llora». Muchas otras coplas están en el mismo caso. Por ejemplo, unas al Nacimiento parodian la letra galante: «¿Quién os ha mal enojado — mi buen amor? — ¿Quién os ha mal enojado?» Se han hecho famosas unas que se cantaban según la música de la curiosa letra: «La zorrilla con el gallo — zongorromango». Cons.: Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, 1890.

mayoría incluídos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 1511 [1]). Realmente se trata del ocaso de un procedimiento, de una lírica exclusivamente formal, de galanteos y sutilización de conceptos que, partiendo de modos del *Cancionero de Baena*, había alcanzado su momento más alto en los reinados de Juan II y Enrique IV. Sólo cuando brillan reflejos de motivos populares, musicales casi siempre, asciende el interés de estas composiciones, en su mayoría ahora adocenadas. Aparecen temas característicos del Renacimiento, como la aplicación de asuntos y fórmulas católicas a motivos eróticos, como también lo veremos en Juan del Encina; alambicamientos teóricos del amor, como en los seguidores del Petrarca, y coincidencias con la galantería de los poetas provenzales y sus continuadores catalanes. Diálogos entre el Amor y el enamorado o entre el corazón y la lengua son típicos de estos poetas, continuadores de Mena o de Mosén Jordi [2]). Un valor de época es GARCI-SÁNCHEZ DE BADAJOZ [3]), que viene a ser el último Macías, así como Castillejo es todavía el continuador de aquél como poeta de cancionero y parodiador, eróticamente, de la liturgia. Garci-Sánchez enloqueció de amores, y fué puesto como ejemplo, en su castigo, por algún escritor de espíritu ascético. Badajoz continúa el género dantesco en la forma alegórica que había tomado de Santillana, especialmente en el *Infierno de amor*, y adapta los rezos del breviario a composiciones eróticas como *Las liciones de Job*, que coinciden con varias «misas» adaptadas a lo profano de poetas de esta época. Condiciones de artista de

[1]) Textos del *Cancionero general:* Edición «Bibliófilos Españoles» (dos tomos), 1882; facsímil de la reimpresión de 1520 por HUNTINGTON, Nueva York, 1904.

Consúltese: MOREL-FATIO, *L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle;* F. JANER, *De los Cancioneros antiguos* («Revista de España», t. XXVIII); A. MUSSAFIA, *Per la bibliografia dei «Cancioneros» spagnuoli*, 1900; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, VI, págs. CCXCI y sigs.

[2]) Un ejemplo de esto es el «polido» versificador Cartagena, acaso el hermano menor (Pedro) del famoso obispo de Burgos de su apellido, e hijo, por tanto, de Pablo García de Santa María. Merecen citarse las coplas de Mosén Juan Tallante *Al juicio final*, en que en violenta angustia y sonoro acento se combina la imitación del *Dies irae* con la forma métrica de Jorge Manrique.

[3]) Garci-Sánchez de Badajoz había nacido en Écija, llevando el segundo apellido acaso por el origen extremeño de su familia. Consta que fué excelente tocador de vihuela. Respecto a su locura por amor son bastante vagos los testimonios para que pueda concretarse el hecho. Muchas anécdotas exponiéndole como hombre de gran ingenio corrieron sobre él en el siglo XVI. También su fama fué durable. Es conocida la frase de Lope en el prólogo del *Isidro:* «¿Qué cosa se iguala a una redondilla de Garci-Sánchez...?»

suave y delicado estilo se encuentran en obritas de arte menor como el *Sueño*, en que el poeta ve su sepelio y oye a las aves cantar «las obsequias — porque de amores murió», enterrándosele bajo verdes laureles, terminando con esta nostálgica «finada»:

D'allí nos quedó costumbre
las aves enamoradas
de cantar sobre su cumbre
las tardes, las alboradas,
cantares de dulcedumbre.

Son, igualmente, finas y cuidadas las coplas de pie quebrado de las *Lamentaciones de amores:*

.....
Y vos, cisnes, que cantáis,
junto con la cañavera
al par del río,
pues con el canto os matáis
mirad si es razón que muera
con el mío [1]).

El *Infierno de amor* de Garci-Sánchez de Badajoz, en que en «los tormentos de las tinieblas oscuras» aparecen los amantes célebres de la época de los cancioneros, desde Macías llevando ramos cubiertos de flores, es ya una alegoría correspondiente a la escuela dantesca, si bien este trazado se borra en la forma de poema de ocasión, a base de versos de cada uno de los poetas eróticos que describe. Inferior en extremo a Santillana, llevaba la obra a una clara pendiente de prosaísmo. No era fácil sospechar que la época diese un poderoso poeta alegórico, como Juan de Padilla, representativo del estilo de la época, hasta en la estructura de sus

[1]) No podemos dar los nombres de tanto poeta de mérito exclusivamente de forma del *Cancionero general* y de las otras colecciones — análogas — de la época. Merece destacarse de sus coetáneos el comendador Escribá, acaso el «caballero valenciano» Ludovico Scribá, autor de la novela sentimental-alegórica *Veneris tribunal*, derivación ampulosa de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Sea o no el novelista, el Escribá de los cancioneros es autor de la famosa canción: «Ven, Muerte, tan escondida — que no te sienta conmigo — porqu'el gozo de contigo — no me torne a dar la vida...», que ofrece notable semejanza de espíritu con «No tardes, muerte, que muero» (citada) de Jorge Manrique. La emotiva cancioncilla de Escribá tuvo un éxito bien grande, y en vez de la lección citada (de 1511) prevaleció la más conocida de «...que no te sienta venir — porque el placer de morir...» que influyó en Cervantes, Lope, Calderón, Moreto, etc.

poemas y última y digna avanzada en Europa de los discípulos directos de Dante.

JUAN DE PADILLA «EL CARTUJANO» [1]) era un temperamento a la vez grandilocuente y tierno, representante de este momento de transición, con un intento de construcción a la manera clásica y un fondo vivo de tradiciones esencialmente medievales. Continuaba el estilo enfático, la construcción latina, los neologismos de Juan de Mena, dentro de una análoga forma de versificación, si bien más regularmente acentuada, de la que apenas se separa [2]); pero, a su vez, refrescaba los motivos de inspiración, no haciendo obra de tercera mano (Dante a través del autor del *Laberinto)* sino volviendo a las fuentes de Petrarca y del «Infierno» de Alighieri. La arquitectura de la obra literaria era su máxima preocupación, y así encontramos en sus dos obras capitales una detallada ordenación de materias que nos explica el poeta con toda seguridad. La relación con los motivos plásticos es indudable, y a su poema de la *Vida de Cristo* le llama *Retablo* construyéndolo como una sucesión de tablas ordenadas a la manera de los altares de la época del «plateresco». Así una sucesión de cuadros — como la hilera baja de un altar — nos lleva a los temas propios de la plástica. La primera serie, desde los temas de la infancia de Jesús nos transporta al bautismo en el Jordán; la segunda presenta el perdón de Magdalena y la resurrección de Lázaro; la tercera, la pasión, muerte y sepultura; la cuarta pertenece a la época de la Resurrección. Al final «el autor quita el velo delante del retablo» como lo hacen los pintores cuando ya nada falta ni sobra a los colores vivos y a las figuras. Parece que hemos quedado delante del retablo de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña del altar mayor de la catedral de Ávila; tablas vivamente pintadas de la misma época, de los mismos asuntos, hasta en detalles como el cuadro

[1]) Juan de Padilla nació en Sevilla (1468) y fué monje de la cartuja de Santa María de las Cuevas. Alude a haber compuesto versos profanos en su juventud, antes de entrar en el convento. En 1493 compuso el *Laberinto del Marqués de Cádiz*, poema en estrofas de arte mayor, no conservado, pero que por las referencias que de él hay inferimos que fué una obra de comienzos de su carrera, imitando directamente a Mena. Sus obras conservadas son: *Retablo del Cartujo sobre la Vida de Nuestro Redentor Jesucristo* (se acabó de componer el 24 de diciembre de 1500), primera edición, Sevilla, 1516; reimpreso muchas veces; *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, Sevilla, 1521. Se ha dado como fecha posible de su muerte la de 1522.

[2]) Las estrofas de los *Doce triunfos* son de nueve versos en vez de ocho, dodecasilábicos.

en que se representa «cómo el ánima de Cristo descendió a los infiernos».

El mismo sentido arquitectónico preside la obra fundamental de Padilla: *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, cuya primera edición presenta en la portada un retablo en cuyos doce nichos aparecen los doce personajes de la obra con sus nombres en letra encarnada. El autor nos explica claramente la disposición y simbología de la obra. El poema se distribuye en doce partes, tomando la semejanza del cielo estrellado y agrupando los apóstoles en cada uno de los doce signos del Zodíaco, conforme a los meses del año. El sol es Cristo, y al lado de los doce signos hace que en la tierra correspondan a ellos doce bocas de infierno, según las clases de pecados que se castigan, representando además sobre el haz de la tierra a algunas de las penas del purgatorio [1]). En el poema se combinan el sentido astrológico de los signos con imitaciones del «Infierno» y del «Purgatorio» de Dante, reminiscencias de los *Triunfos* de Petrarca, y hechos de la historia española sugeridos por el *Labirinto* de Mena, que a su vez ha suministrado a Padilla otros detalles y el estilo.

La lectura directa de la *Divina Comedia*, interpretada de una manera personal y altamente poética, da vida a la parte lúgubre e infernal del poema, en que se imita dignamente al vate florentino. Como en éste, Lucifer se halla en la parte más honda del infierno, en el centro de la tierra:

> Las alas mayores que velas latinas
> y de las morciélagas no diferían;
> dos vientos las alas batiendo hacían
> helantes las partes del pozo vecinas.
> Por agujeros resquicios y minas
> brotaban helados y negros vapores,
> helaban las caras de los pecadores...

Hasta los detalles de Padilla son típicamente dantescos:

> Piensa con esta visión, ¡oh lector!,
> qué sentiría mi flaco sentido.
> Súbitamente me vide caído
> al pie de mi guía con grande temor.

[1]) El elemento plástico de las «bocas de infierno» puede proceder de la «mise en scène» del teatro medieval. Véanse los estudios de G. Cohen, como su *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Age*, 1906; etc.

Padilla posee fuerza y pavorosa intensidad poética en las terribles descripciones de los castigos de los pecados, como en la recia descripción de los idólatras en torno al becerro de oro del Testamento, que se alza sobre una columna de fuego de la que salen garfios retorcidos con ígneas puyas e insignias de zarcillos, de ajorcas, de anillos, de manillas, de collares. Alrededor de la columna y el becerro, un gran concurso de gente lanza alaridos y se desgarra rabioso las entrañas. Esos seres

> de muy vergonzosos con telas de arañas
> velaban las caras y los pestorejos;
> sus negros cabellos tornaban bermejos
> bebiendo los polvos de aquellas cizañas...

Las mujeres gemían como parturientas y

> mostraban gimiendo sus manos infladas,
> con los bocados y negras mancillas
> de las serpientes, que como manillas
> a las muñecas tenían roscadas...

Llevaban víboras en lugar de pendientes, y «gusarapos» por collares y llamas de fuego «por forma de trapos» tapando sus cuerpos, lacerados, desde la cintura. Esta inspiración turbia, de baja poesía de subsuelo, continúa en la descripción de la puerca hozando la tierra y rumiando una corona de rey «escureciendo sus perlas muy claras». El tono recio y terrible no se acaba:

> Y vimos a otros sangrientos y fieros
> despedazando sus carnes dolientes;
> y despedazadas en brasas ardientes
> se revolcaban desnudos en cueros.

Estos acentos primarios de un «infierno de lodazal» no excluyen delicadas observaciones casi maternales, femeninas. Así, en la aparición del apóstol San Pablo entre resplandores, la comparación es ésta:

> Como los niños con gran inocencia
> miran atentos la lumbre fulgente
> cuando se pone la vela patente
> ante sus ojos...

Cuando no puede entender las elevadas razones del santo, comenta:

Como los niños que son inocentes
todas las cosas que toman y tocan
con sus babicas revueltas embocan
por sus encías sin fuerza ni dientes;
así sus razones tocadas, presentes,
bien como niño con poco poder
las rumiaba.

La condición de cartujo del poeta explica este doble plano producido por el silencio y la soledad: el temor de la muerte, la obsesión de los horrores de ultratumba y una nostálgica regresión a los recuerdos de la niñez [1]).

Es interesante la parte referente a personajes históricos o legendarios que evoca el poeta en las bocas de infierno. Así, en el triunfo segundo aparece don Opas, arzobispo de Sevilla, entre los hipócritas; en otros lugares se alude a Bellido Dolfos o se presenta (triunfo v) al rey don Rodrigo, metidos en el cieno su corona y manto real, mientras Pelayo, caballero rutilante, cuenta la destrucción de España «que es cosa de dolor». También aparece el santo español Santo Domingo de Guzmán, «Lirio muy cándido de tu nación — y gloria muy grande de su Calahorra», que enseña las refulgentes armas de Castilla y en ellas grabados «los ínclitos fechos de los castellanos». El poeta evoca todas las tierras de España, desde Cataluña a Portugal [2]). Padilla llena él solo el apartado de las últimas manifestaciones de la escuela alegórica [3]).

[1]) Recuérdese la alusión a los niños cuando juegan a «un rey de mentira», capítulo VII del triunfo v.

[2]) Así, por ejemplo, leemos:

Tiene debajo su señoría
a la marina, la gran Barcelona;
y poco distante la fuerte Girona,
Urgel y su campo con Lérida vía,
y más en la sierra la Sacra Madona.

De esta manera se habla de las Asturias, «que fueron y son — holladas de gente que bien se defiende»; La Coruña con sus puertos y sus bosques de robles y pinos; Extremadura «que cría la gente feroz y muy dura»; Andalucía que crea la «bélica gente, y más los veloces caballos de silla», que posee a Sevilla «la grande» y a Granada «la dulce».

[3]) Podemos citar algún otro poeta como el autor anónimo del *Libro de la Celestial Jerarquía y Infernal Laberinto, metrificado en verso heroico grave*, que imita a Mena; a Martín Martínez de Ampiés con su *Triunfo de María* (1495); Diego Guillén de Ávila (hijo del poeta Pero Guillén de Segovia), autor del *Panegírico de la Reina Católica* y el *Panegírico de don Alonso Carrillo*. En estrofas de arte mayor, pero con un contenido especialmente histórico, se compone la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández.

JUAN DEL ENCINA, FIGURA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

En el plateresco de los Reyes Católicos la figura central más finamente representativa de estilo es la del renacentista JUAN DEL ENCINA, el llamado clásicamente «patriarca del teatro español» [1]) Desde el nombre a las últimas consecuencias de la obra, el espíritu del humanismo acompaña al músico y poeta. Seguramente sustituyó a su nombre de padre el materno de su lugar de origen (Encina o Encinas de la provincia de Salamanca), pensando en el cambio de nombre de Nebrija y en el sabor clásico del árbol al que era tan aficionado Virgilio, símbolo de la edad de oro, de la vida pastoril [2]). En las últimas obras dramáticas, los motivos pastoriles de un Virgilio vertido a la Italia de los Médicis y a la Castilla de los duques de Alba se entrelazan con las más agudas insinuaciones de una filosofía antimedieval, que proclama a pulmón lleno los avasalladores derechos de la alegría del vivir. Respecto a la técnica de su arte, Encina vive la época de los grandes primitivos españoles, en que todavía los temas del mundo que moría — teatro devoto, representaciones escolares — estaban ofreciendo insospechadas posibilidades de renovación al fuego de las nuevas ideas y nuevas formas. Como en muchos «casos» de la época, Encina posee un complejo de hombre de su tiempo y artista de tradiciones. Así como en el gran Renacimiento italiano, bajo su forma de serena armonía, se consumían Rafael enfermo y Leonardo complicado y prerromántico, Encina vive un hervidero de contradicciones. Las inquietudes que se ocultaban en la alegre superficie del poeta de

[1]) Juan del Encina nació en 1469. Es discípulo — probablemente directo — de Nebrija, en Salamanca. Está al servicio del Duque de Alba. Va a Roma y es cantor de la capilla de León X. Pasa en Italia los primeros años del siglo XVI. Obtiene un cargo en la catedral de Salamanca en 1502; pero seguramente sin venir a España. Vive en Málaga — obtiene un arcedianato en la catedral — y vuelve a Roma. En 1513 se representa una obra suya en esta ciudad — seguramente *Plácida y Victoriano*. No siendo aún sacerdote va en 1519 a cantar su primera misa a Jerusalén, en peregrinación. Los últimos años de vida vive en León, en cuya catedral poseía un cargo. Murió en 1529.

Consúltese: A. ESPINOSA MAESO, *Nuevos datos biográficos de Juan del Encina* («Boletín de la Academia Española», 1921); E. DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Juan del Encina en León*, Madrid, 1909; R. MITJANA, *Nuevos documentos relativos a Juan del Encina* («Revista de Filología Española», 1914); y el extenso trabajo aun no publicado de M. García Blanco.

[2]) Giménez Caballero sostiene este punto de vista en «Revista de Filología Española», 1927, págs. 59-69.

églogas de carnaval hacen pensar en el orden aparentemente tranquilo de las formas de la arquitectura y escultura renacentistas en que apuntaban el salto y la lucha: el salto estilístico del barroco, la lucha ideológica y humana de la Reforma. Encina vibra en esta acumulación de fuerzas prontas al salto, como otros autores hispánicos representativos de la época: Torres Naharro o Gil Vicente, y lejos del castizo tradicionalismo salmantino de Lucas Fernández. Al lado de la punzante sátira de la Roma eclesiástica, Naharro llega a una amplia concepción de la vida, y Gil Vicente, erasmista de espíritu, funde la ironía con los más finos motivos poéticos de la tradición. Encina es quizá el único que realiza o intenta realizar en su misma vida la síntesis de los dos mundos dispares — cristianismo medieval y renacimiento pagano —. La influencia virgiliana, de otra parte, le hace partir de las traducciones de las bucólicas interpretadas según el ambiente de tiempo, para llegar a un teatro completamente original, pero que siempre lleva dentro una delicadeza clásica y hasta el nombre de «égloga». Encina es músico y poeta lírico de «cancionero» con facilidad asombrosa y afición a los asuntos susceptibles de canto. La doctrina sobre métrica de Encina es renacentista, derivación de la tesis de Nebrija, explanada en su *Gramática castellana*.

Lo castizo, lo renacentista y el subconsciente medieval

Tres grandes corrientes de tradición española, espíritu renacentista a la manera de Italia y fondo de sentido cristiano viven en la obra de Juan del Encina. En la vida del poeta, tres ciudades localizan adecuadamente una síntesis de estas tendencias: Salamanca, Roma, Jerusalén. Encina es natural de la provincia de Salamanca, como su discípulo castizo Lucas Fernández. Todo un grupo de primitivos del Teatro se forma en el oeste: Naharro y después Diego Sánchez de Badajoz, en Extremadura; Gil Vicente, síntesis de todas estas tendencias, en Portugal. Salamanca representa la tradición castiza, la corriente popular del teatro «del Nacimiento» y de la «Pasión», el habla rústica de los aldeanos que el poeta plasma en el «sayagués», nombre derivado de la villa de Sayago [1]), el diálogo entre pastores de índole realista. A su vez,

[1]) Consúltese: J. de Lamano y Beneite, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, 1915.

Salamanca es la ciudad plateresca de la Universidad, cuya portada es una de las más afiligranadas joyas del estilo de los Reyes Católicos: la nacionalización del Renacimiento en profesores como el andaluz Nebrija, castellanizado de disciplina e imperialismo. Nebrija influye en Encina y seguramente a él se debe la iniciación virgiliana del autor de las églogas castellanas. El doble aspecto del Renacimiento español, que también puede advertirse, en la parte monumental de Salamanca, en que al lado de la portada plateresca de la Universidad, se alza una catedral gótica, tradicional, conservadora, pero muy elegante, construída en pleno siglo XVI, se halla en Encina uniendo las representaciones sacras sobre el nacimiento del Niño Jesús o acerca de la muerte y resurrección con los motivos de los tiempos nuevos, en que se reclaman los triunfos del placer sobre el ascetismo, o en que la beldad y el amor florecen tras las espinas angustiosas del fin de la Edad Media. Salamanca, como Encina, es una ciudad Jano del comienzo de la Edad Moderna española, en que se une el humanismo con un ambiente casi de aldea, popular; el respeto a la Antigüedad (Virgilio con Nebrija y Encina, después Horacio con fray Luis de León) con la devoción fervorosa de la Edad Media cristiana; la sabiduría latinohelena con las voces jugosas y rústicas de los pastores. Nebrija españolizador del Renacimiento, huésped de honor de Salamanca, deja a Encina su cosmopolitismo sevillano entre las piedras doradas de una ciudad barroca de reflejos.

El viaje a Italia de Encina lleva al autor de *Plácida y Victoriano* al centro cultural de las nuevas ideas y estilos. Roma, donde halla el poeta franca acogida, es en este momento la verdadera capital del gran Renacimiento italiano, la ciudad de los papas imperialistas y saturados de paganidad, que admiramos en los retratos de Rafael. Encina, protegido por Alejandro VI y por León X, se mueve bajo las cúpulas dominadoras y solemnes de la Ciudad Eterna, y trata a cardenales galantes y retorcidos de rasgos refinados y sinuosos, parejos de la figura del Museo del Prado, obra maestra de reconditez psicológica en la galería de Sanzio. Encina es absorbido por el ambiente de magnates de la Iglesia que dejan de leer las epístolas de San Pablo para no desvirtuar el efecto de las páginas clásicas de Ovidio, y pueden figurar en los banquetes junto a las cortesanas que, como en la época del *Symposion* socrático, conversan sobre las teorías del amor. En 1513, en

una cena celebrada en el palacio del cardenal Arborea, se representó una pieza de Encina, probablemente la égloga de *Plácida y Victoriano*, de pasajes tan escabrosos como la escena entre la «celestina» Eritea y su joven amiga Fulgencia. Realmente, no desentonaba esto del ambiente de aquellas orgías, en que, como en una del mismo año, el narrador puede terminar la descripción del festín con esta frase precisa, irónica y pintoresca: «Dopo cena, lasso judicar a V. Ex. che si face». En esta relajada corte del neopaganismo, Encina olvida sus obligaciones en España como clérigo ordenado de menores y beneficiado en varios cargos, y prefiere seguir residiendo en Roma. Alejandro VI le nombra de esta forma en una bula: «Clérigo salmantino, bachiller familiar de Su Santidad, y residente en la Curia Romana». León X le concede residir en la corte papal sin que se le pueda privar de sus beneficios en tierras de España. La atmósfera sensual de intenso vitalismo de los Borgias y los Médicis absorbe a esta delicada alma de poeta de villancicos y autos de tradición española.

Pero no es probable que se hubiese consumido la raíz devota del escritor del tiempo de los Reyes Católicos. Juan del Encina tiende a iluminar su vida en las fuentes más puras del cristianismo. Una tercera ciudad, Jerusalén, aunque parezca extraño su nombre tras el de Salamanca y Roma, aparece en la última época de su vida señalando un momento culminante en el orden de la espiritualidad. Encina a los cincuenta años ha decidido ordenarse de sacerdote y peregrinar a Tierra Santa para allí celebrar su primera misa. En el poema *Trivagia* [1]) nos refiere todas las circunstancias del viaje. Va con otros peregrinos a los Santos Lugares sin temor a obstáculos y contratiempos. Puede ser que Roma le hubiese quitado la fe, como a Lutero; pero ¿qué hallará en la cuna de la cristiandad? Un fuerte contraste hace destacar el fondo de pobreza de la tierra donde vivió y murió Jesús, en el recuerdo de la magnificencia y grandiosidad de la corte de su Vicario. Esta especie de claroscuro doloroso deja huella en el poeta renacentista, que comenta el paisaje desolador de los Santos Lugares:

La tierra es estéril y muy pedregosa.

En un detalle digno de analizarse insinúa el motivo tan característico en el Renacimiento, del conflicto entre el sentimiento y la

[1]) Primera edición de 1520.

razón, que de momento tratará de resolverse con la teoría de las dos verdades: una verdad científica, filosófica, y una verdad dogmática, de los motivos de fe. Encina comenta así el aspecto desolador de Tierra Santa:

> Yo cierto lo tengo por admiración
> que aquella haya sido la de promisión.

La duda, el conflicto, están planteados, pero la solución de fe se impone: «Con todo la estimo por más que preciosa». Ese *con todo* es una confesión de las aparentes dificultades para creer en una época crítica, significativa, de transición ideológica. En esta Jerusalén de las aspiraciones del primer Encina, de las creencias más juveniles, de las raíces de cristianismo medieval brota una gota de efusión religiosa:

> ¡Oh tierra bendita do Cristo nació
> .....
> do grandes injurias por nos padeció,
> pasiones, tormentos y al fin cruda muerte,
> mis ojos indignos ya llegan a verte!

El tono desolador y frío, prosaico, que prevalece en el resto de la *Trivagia*, manifiesta que la impresión principal que trajo el poeta de esta peregrinación fué desoladora. Encina, acaso, envolvió en las ironías graciosas y aladas de sus obras el íntimo fracaso emotivo de la aparente imposibilidad de unir lo sentimental y lo racional, la Edad Media y el Renacimiento.

El villancico y el «Auto del Nacimiento y de la Pasión», de Encina

En la evolución del estilo poético de Juan del Encina vemos cómo, partiendo de formas completamente líricas, se van introduciendo éstas en las construcciones dramáticas. En la vasta producción del salmantino, el lirismo musical preside el conjunto literario y constituye su medula, su alma. La música, indispensable auxiliar de la poesía, no es en Encina un motivo caprichoso, separado de la letra como en la mayoría de sus contemporáneos, sino

que llega en muchos casos a identificarse con ella [1]). Esta subordinación del arte musical al literario explica cómo Encina tiene una simpática predilección por motivos mixtos — el villancico —, que a su vez emplea en la solución final de sus asuntos dramáticos. El *Cancionero* de Encina [2]) posee bellas composiciones de este género en que una música suave y viva de expresión se amolda a la graciosa agilidad de la forma literaria, como en el galante villancico sacro:

¿A quién debo yo llamar
vida mía,
sino a ti, Virgen María?

El fino sentido poético del autor respecto a motivos tradicionales, le llevó a crear música original para aplicarla a formas populares, como, por ejemplo, el romance antiguo del *Conde Claros*. Una alegre concepción de la vida, típica del Renacimiento, se transparenta en muchos de los vivos o maliciosos villancicos de júbilo y amor. Algunos son sencillas y expresivas invitaciones a la danza:

Daca, bailemos, Carillo, — al son deste caramillo.

Podemos destacar las delicadas muestras de villancicos amorosos que comienzan: «Decidme, pues sospirastes», «Vencedores son tus ojos, — mis amores; — tus ojos son vencedores»; y «Montecina era la garza — e de muy alto volar; — no hay quien la pueda tomar». En los motivos líricos de Encina encontramos ejemplos de la fusión de piedad y galantería, de mezcla de motivos amorosos y sacros, todo muy estilo Renacimiento, que volveremos a subrayar en las composiciones dramáticas de nuestro autor. Es típica la poesía *A su amiga en tiempo de Cuaresma*, en que hay expresiones tan bellas y modernas como ésta:

[1]) Véase: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Asenjo Barbieri, edición Academia de San Fernando, 1890.

[2]) El *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* se publicó en Salamanca en 1496, reeditándose repetidas veces en los comienzos del siglo siguiente. Algunas reediciones agregan varias poesías, especialmente dramáticas, como la edición de Salamanca en 1509. La última de estas ediciones es de 1516, anterior por tanto a la *Trivagia*. Tampoco se incluyeron en las impresiones del *Cancionero, Plácida y Victoriano* ni *Cristino y Febea*. Hay ediciones sueltas de algunas de las composiciones del *Cancionero*. Véase la edición moderna del *Cancionero* de la Academia Española.

pues os hizo Dios tan bella,
la vida puedo perdella,
mas la fe nunca jamás,

que viene a ser un anticipo — sólo insinuado, sólo de fino matiz — del becqueriano «la he visto y me ha mirado: — hoy creo en Dios!». En el villancico «Ermitaño quiere ser — por ver...» aparece una fusión del tema ascético y eremítico y el del desengaño amoroso con detalles tan bellamente representativos como éste:

Quizá que por mi ventura
andando de puerta en puerta,
veré la gentil figura
de quien tien mi vida muerta;
Si saliese a responder,
por ver,
ermitaño quiero ser...

Notamos aquí, aunque en forma inversa, la contraposición entre ascetismo y vida del yermo, que en forma dramática desarrollará la renacentista égloga de *Cristino e Febea*. Otros villancicos aluden a hechos coetáneos, como el que debió de componerse en la época de la conquista de Granada: «Levanta, Pascual, levanta, — aballemos a Granada, — que se dice que es tomada».

Hay villancicos referentes al nacimiento del Niño Jesús, como el delicado: «Ven acá, pastor, — a ver al Redentor». Ya antes de Encina el villancico se había cantado al final de las representaciones dramáticas referentes a la Navidad, como en la ya estudiada «representación» de Gómez Manrique. En las *Églogas* de Encina para la noche de la Natividad, también hallamos esa forma lírica en la escena final. La técnica es muy sencilla: varios pastores que charlan, comentando a veces sucesos coetáneos del poeta, al enterarse, en algún caso por la aparición del ángel, del nacimiento del Niño-Dios, corren cantando a visitar el portal de Belén. Es posible que Encina recordase al citado villancico sobre la toma de Granada, al hacer cantar en el final de una de estas églogas: «Vámonos de dos en dos, — *aballemos a Belén*». El villancico a que corresponden estos versos es característico de la interpretación popular en sayagués, del tema de la Nochebuena. «Una virgen de quince años, morenica» ha dado a luz al Salvador, y los pastores aguijan hacia

el portal cuando «ya rebulle la mañana» [1]). Se representaron estas obras en el palacio del Duque de Alba, en una sala donde se cantaban los maitines, la noche de Navidad. Seguramente habría un altar con las figuras de la Sagrada Familia, ante el cual se prosternarían los pastores al final de la obra. Esta sencilla técnica a base de unos diálogos y la disposición para visitar un lugar, solucionándose en el motivo lírico del villancico que esfuma los contornos plásticos de las figuras es característica en esta época primitiva de la escena. Junto a esto hay ya un verdadero ambiente «literario», en la parte en que el propio autor asoma la cabeza en las alusiones e ironías que hacen referencia a hechos de su propia vida y de la época.

Menos literatura popular, menos datos contemporáneos, pero más unción y patetismo devotos, en una técnica semejante a la de los temas de Navidad, se encuentran en las églogas referentes a la Pasión y Resurrección. El mayor sentido religioso respecto a las obras antes citadas da a estas representaciones un carácter más arcaico. Acaso sean anteriores. Pero dentro de una literatura más sencilla la inspiración sacra ofrece más hondura, más dramaticidad. La técnica es idéntica a la de las piezas sobre el Nacimiento. Unas figuras — el ermitaño y su hijo, o José de Arimatea y Magdalena — dialogan sobre los sucesos de la muerte o la resurrección de Jesús y se dirigen al sepulcro. También un

[1]) Corresponden al tema de Navidad las églogas que en la edición *Teatro completo de Juan del Encina* (Academia Española, Madrid, 1893), por M. Cañete y A. Barbieri, ocupan los lugares primero, segundo y noveno. La primera *(Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador)*, en que dialogan los pastores Juan y Mateo, no es un «auto del Nacimiento» sino una especie de loa que antecede a la representación siguiente, en que se justifica al poeta de los ataques de «maldicientes» en presencia de los Duques de Alba. Es la manera característica de Encina de comenzar el auto de Navidad propiamente dicho. Ésta es la égloga segunda, «representada *la mesma noche* de Navidad», en que los mismos dos pastores del diálogo anterior se encuentran con Lucas y Marco que les notifican el nacimiento. Acaba con el villancico citado: «Gran gasajo siento yo, — ¡Huy hó!». La égloga novena, que ha sido llamada «de las grandes lluvias», se compone de dos partes, aunque se han unido formalmente aquí en un solo texto. La primera parte se refiere a hechos coetáneos: las grandes lluvias, las aspiraciones del autor a una plaza de cantor en la catedral de Salamanca; la segunda nos lleva desde la aparición del ángel al viaje hacia el portal de Belén. No se encuentra villancico final en el texto, pero hay derecho a pensar que se cantaría, como ocurre en obras análogas en que consta esto, aunque la letra para música no se publique.

Encina recoge una forma ya admitida en el teatro europeo sobre el elemento pastoril en los misterios de Navidad, coincidiendo incluso con el teatro inglés, como, por ejemplo, un *Christmas play* del siglo XIV, que hemos visto exhumar por las alumnas de la Universidad de Cambridge.

ángel, después del encuentro con nuevos personajes, anuncia el triunfo de la Resurrección, y se acaba la obra con el canto de un villancico de júbilo. Hay gradación de emociones, intensificación de los motivos de ternuras, todo medido con intuitiva sabiduría teatral. Y la semejanza con la técnica del auto del Nacimiento es evidente: los ermitaños o discípulos equivalen a los pastores; en ambas obras se disponen los personajes a ir a un lugar sacro — el portal de Belén, en unas; al sepulcro del Señor, en otras —, y la acción se resuelve con el canto final rebosante de popularismo [1]).

La alegría del vivir y el teatro escolar y aristocrático

Dentro de una técnica semejante a la de las obras anteriores, hallamos una significativa expresión de la alegría del vivir, que desde el siglo del Arcipreste tenía dignos representantes en España, en dos églogas para la noche de «Antruejo». Esta fecha era la del último día de Carnaval, el martes, en que, el año 1495, se celebró una fiesta en el palacio de los Duques de Alba. Dos églogas se representaron. La primera, como en el caso de Navidad indicado, es una especie de introducción alusiva a los hechos de la época. Unos pastores, servidores de la casa, nos dicen que se sonaba «que el Duque, su señor, se había de partir a la guerra de Francia». El diálogo de los rústicos Beneito; Bras, Pedruelo y Lloriente termina en una oración pidiendo la paz, en forma de villancico:

> Roguemos a Dios por paz,
> pues que d'Él sólo se espera...

No parece lo más natural que, después de esta devota invocación, surja una bulliciosa y sensual orgía carnavalesca. Pero así es. La

[1]) Corresponden a este grupo dos obras. La *Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor* introduce dos ermitaños, padre e hijo, que dialogan camino del Santo Sepulcro. Se encuentran con la Verónica — nota delicadamente femenina —, que aparece, como en un paso de procesión posterior, mostrando el lienzo milagroso con la faz de Jesús. Cuando todos se aproximan al sepulcro un ángel anuncia la resurrección. La *Representación a la santísima Resurrección de Cristo* presenta en compañía a Josef de Arimatea y María Magdalena, que se refieren al entierro de Cristo, y al dirigirse al sepulcro se encuentran con los discípulos de Emaús, que les comunican la nueva de la resurrección, confirmada al final por la aparición del ángel.

verdadera *Égloga de Antruejo* comienza ahora al grito de «¡Carnal, fuera!» de uno de los pastores. Todo se anima y adquiere ritmo de bacanal, los pastores comen y beben, y Beneito refiere, con rasgos derivados del Arcipreste de Hita, la lucha del Carnal y la Cuaresma. Ésta lleva adelante su estandarte de hortalizas, y pelean sus puerros contra las longanizas y los buñuelos. La sardina arremetió al tocino, y los ajos y cebollas, lanza en ristre, persiguieron a las gallinas y sus huevos, haciendo huir a las huestes del Carnal, que quedó triste y vencido. Como en Juan Ruiz, la simpatía del autor va hacia los derrotados, y puede decir un pastor que la venida de la «dolorida» Cuaresma le ocasiona muy gran pesar. La solución está en hartarse y embriagarse antes de que llegue a asomar el primer sol del tiempo de penitencia, cantándose este goliárdico y antiascético villancico de la *ripaille:*

Hoy comamos y bebamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

Se invoca a «San Antruejo» con una cierta finura de espíritu dentro del tono goliardesco de toda la poesía, distinto en esto de la baja sensualidad dominante, aunque correspondiendo al mismo orden de ideas de *La litanie des bons compagnons* de Clément Marot (1495-1544) [1]). Al final Encina nos impresiona con una casi melancólica finura dentro del tono báquico, que en vano buscaríamos en el poeta francés:

Tomemos hoy gasajado
que mañana vien la muerte;
bebamos, comamos huerte;
vámonos cara el ganado.
No perderemos bocado,
que comiendo nos iremos,
y mañana ayunaremos.

El triunfo del Amor es el tema de una fina y sencilla representación dedicada al príncipe don Juan, el malogrado hijo de los

[1]) Véase, por ejemplo, esta estrofa: «Donnez-nous perdrix et pigeons, — grases gelines et cochons, — et nous remplis de vin nos pots, — *te rogamus audi nos*».

Reyes Católicos, que reposa hoy en el sereno sepulcro plateresco pleno de poesía renacentista de Santo Tomás de Ávila. Se ha relacionado — por Menéndez y Pelayo — con el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, pero podemos comentar que, dentro de un género común característico de la época a base de la proclamación del imperio de Amor, Encina, de una sensibilidad europea mucho más fina que la del realismo del semita Cota, produce una delicada representación, quizá excesivamente retórica en su comienzo con el soliloquio del Amor — que palidece frente al principio de la pastoral *Aminta* de Tasso —, pero de excelente desarrollo, sin las notas feamente naturalistas de algunos detalles del otro coloquio, objeto de demasiadas alabanzas. La afirmación de los derechos de la vida, llena de optimismo, se encuentra en estos versos que no dejan de contener unas gotas de tristeza, de otra obra:

> Busquemos siempre el placer,
> que el pesar
> viénese sin le buscar.

Esta aludida composición y otra, inmediata, que le sirve de precedente, son unas finas comedias de amores, de elementos más desarrollados que las obras aludidas de la primera época de Encina, en que se contrapone el motivo de ciudad al del campo. Un escudero, prendado de una pastora, vence en lid de amor a un rústico y acaba volviéndose pastor como ella. La vida del campo y la galantería del diálogo se hermanan en agradable armonía. El dinámico entusiasmo de un villancico se inspira en el mismo sentido de égloga viva e intensa: «Repastemos el ganado. — ¡Hurriallá! — Queda, queda, que se va». En la égloga que continúa el asunto, el pastor Gil — el escudero de la obra anterior — aparece en la vida campestre con una pastora sayaguesa, Menga, esposa del antiguo rival. Todos acaban derivando aquí hacia la vida de palacio y cantando: «Andemos tras los placeres, — los pesares aburramos» [1]).

[1]) Encina puso ante estas églogas los siguientes argumentos: Núm. 7 de la edición de Cañete: «Égloga representada en requesta de unos amores; adonde se introduce una pastorcica, llamada Pascuala, que yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban. Y luego después della entró un pastor, llamado Mingo, y comenzó a requerilla; y estando en su requesta, llegó un Escudero, que también preso de sus amores, requestándola y altercando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella». La parte en que el rústico Mingo expresa lo que promete regalar a la

Mucho más antiguo, dentro de la producción de nuestro poeta, parece ser el *Aucto del Repelón* que tiene todo el aspecto de un género dramático característico de la Edad Media: el teatro escolar, del que existen abundantes ejemplos fuera de España. Dentro de la tradición pastoril y universitaria a la vez, desenvuelve con una técnica sumamente sencilla, las burlas que los estudiantes hacían a los aldeanos, que acudían al mercado de Salamanca. La lengua exagera, más que en otras obras de Encina, los vulgarismos regionales, iniciando un motivo de parodia que continuará en el léxico del bobo y el pastor del teatro del siglo XVI y aun llegará a algunos graciosos de aldea de Lope y Tirso en el XVII. El tono grosero y burdo de esta composición puede llevarnos a pensar en aquellos «juegos de escarnio» que Alfonso X, en el siglo XIII, había prohibido representar a los clérigos, y a su vez en un antecedente de los pasos y entremeses de las épocas inmediatas.

amada es muy viva y de gran potencia verbal: «Y aun daréle pajarillas, — codornices y zorzales, — jergueritos y pardales, — y patojas en costillas. — Pegas, tordos, tortolillas, — cuervos, grajos y cornejas, — las de las calzas bermejas; — ¿cómo no te maravillas?» La obra número 8 (edición Cañete) es la «Égloga representada por las mismas que en la de arriba van introducidas, que son un pastor que de antes era escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban; y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar; y después, importunado de Gil y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar al Duque y Duquesa sus señores la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trovar más, salvo lo que sus señorías le mandasen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez tornándose a razonar allí, dejó Gil el hábito de pastor, que ya había traído un año, y tornóse del palacio, y con él justamente la su Pascuala. Y en fin, Mingo y su esposa Menga, viéndolos mudados del palacio, crecióles envidia, y aunque recibieron pena de dejar los hábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del probar la vida dél...» Está lleno de animación el diálogo de la invitación a la vida de palacio: «GIL: Harásme muy gran placer — que todos cuatro quedemos — y que al palacio nos demos. — MINGO: ¿Es muy malo de aprender? — GIL: Presto lo podréis saber... — MINGO: Mas, ¿cómo podré dejar — los placeres dell aldea? — Desque en palacio me vea — luego olvidaré el luchar, — y el correr con el saltar, — y no jugaré al cayado... — ¿Y qué será del ganado? — GIL: Él se irá para el lugar. — Según tus fuerzas y mañas — y el esfuerzo que en ti está, — podrás aprender acá — a justar y a jugar cañas. — MINGO: Cata, Gil, que las mañanas — en el campo hay gran frescor — y tiene muy gran sabor — la sombra de las cabañas. — Quien es duecho de dormir.— con el ganado de noche, — no creas que se reproche — el palaciego vivir. — ¡Oh qué gasajo es oír — el sonido de los grillos — y el tañer los caramillos — no hay quien lo pueda decir...!» Aparte la solución, el tema es el mismo del teatro francés, y europeo en general, desde el siglo XIII, de la *pastourelle* con el conflicto entre el caballero y la pastora, como en *Le jeu de Robin et Marion*, de ADAM DE LA HALLE (véase edición de J. Cohen, 1935).

El tránsito del amor trágico al vitalismo renacentista: las tres églogas de la segunda época de Encina

Tres obras representan la forma más avanzada de la técnica dramática de Encina, y a su vez responden a significativas posiciones de la ideología del Renacimiento ante los problemas vitales. La primera de las églogas que vamos a analizar contiene el tema trágico, desesperado, del amor de los últimos tiempos de la Edad Media; la segunda significa ya el triunfo de las ideas del Renacimiento sobre esta concepción pesimista del amor, y la tercera, la plena victoria de la alegría del vivir frente al ascetismo. Sin duda estas obras guardan relación con el teatro italiano. Menéndez y Pelayo, aun colocándose en una posición negativa, notaba cómo en el argumento o introducción de una de estas obras había un recuerdo de la escena itálica; pero, sobre todo, las investigaciones de Crawford han llegado a precisar los modelos, como la égloga segunda de Antonio Tebaldi (1463-1537) — diálogo de los pastores *Tirsi y Damón* — respecto a *Fileno y Zambardo* de Encina [1]).

Corresponde al sector de obras de «amores trágicos», típica del fin del medievo, la *Égloga trovada por Juan del Encina, en la cual se introducen tres pastores, Fileno, Zambardo e Cardonio*, escrita en octavas de arte mayor y de una acción todavía muy sencilla. Fileno, desdeñado por la pastora Cefira, se suicida por amor. Esta solución desesperada es típica del momento de conflicto entre el ascetismo reinante en la primera Edad Media y el brote de los motivos de goce y humanidad en plena época gótica. Los amores a la manera del *Tristán*, rebeldes ante todo convencionalismo, desesperados, violentos, cimentados en el imposible, ocuparon parte de los relatos de una jornada del *Decamerone* de Boccaccio, y en España inspiraron obras del siglo XV como *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y *La Celestina* en su desenlace. La égloga de Encina, en la que no interviene en escena la pastora ingrata, se limita a las quejas de Fileno y su diálogo con Zambardo y Cardonio, notándose ciertos intentos primarios de contrastes entre

[1]) J. P. Crawford, *The spanish pastoral drama*, Filadelfia, 1915. Id., *The source of Juan del Encina's Egloga de Fileno y Zambardo* («Revue Hispanique», 1914).

los personajes, en los que apunta la diferenciación de caracteres. Fileno, aristócrata del sentimiento, impetuoso y apasionado; Cardonio, refinado también, pero reflexivo y razonador, y Zambardo, dormilón y vulgar, pastor «charro» como las figuras de las primeras obras de Encina, forman un armónico y bien compuesto conjunto. El sentimiento de Fileno tiene como marco toda la naturaleza estilizada de la ideología del Renacimiento. Su amor se comunica a todos los seres, animados o no, que participan del dolor del amante desesperado. La expresión de nuevas emociones en la forma vieja de la estrofa de arte mayor ofrece una encantadora mezcla de espíritu avanzado, inteligente, y arcaicas expresiones y musicalidad. Alma renacentista en estrofas de primitivo:

¡Oh, montes; oh, valles; oh, sierras; oh, llanos;
oh, bosques; oh, prados; oh, fuentes, oh, ríos;
oh, hierbas; oh, flores; oh, frescos rocíos;
oh, casas; oh, cuevas; oh, ninfas; oh, faunos;
oh, fieras rabiosas; oh, cuerpos humanos;
oh, moradores del cielo superno;
oh, ánimas tristes que estáis nel infierno,
oíd mis dolores si son soberanos!

La ninfa huidera que escapa de la mano ardorosa del pastor, tiene la inefabilidad de la época que vibra entre platonismo teórico y sensualidad vital; entre puras especulaciones metafísicas del amor y la amargura de la imposibilidad de su realización; época de ojos que dejan caer la venda de la fe y empiezan a desengañarse:

Mandáronme amar, y amando seguir
una figura formada en el viento,
que cuando a los ojos más cerca la siento,
mis propios sospiros la hacen huir.

El contraste entre las cálidas y apasionadas frases del enamorado y los sueños tomados de la vida vulgar del rústico Zambardo — jugar al cayado con los pastores, sentir una ventolera que arrastra a las cabras, ovejas y burra hasta un hoyo —, constituyen un remoto precedente de la dualidad Quijote-Sancho de Cervantes, que en el episodio del pastor Grisóstomo y Marcela pudiera acordarse de esta égloga de Encina. Fileno se suicida, como remate de la desesperada pieza, y sus compañeros hablan de «santo» y de canonización, acabando con el intento de entonar:

un triste réquiem que diga de amores [1]),

Este deseo se realiza en la siguiente égloga, que supone un momento más avanzado en la ideología renacentista de Encina. Esta obra, «en la cual se introducen dos enamorados, llamada ella *Plácida* y él *Victoriano*», presenta ya la victoria del concepto neopagano de la vida frente a la tradición del amor imposible, medieval. Plácida, desengañada de Victoriano, al que cree cruel y desamorado, se da muerte como Fileno en la otra obra, después de un movido y apasionado soliloquio en octavas octosilábicas con pie quebrado. Victoriano, cuyo desamor había sido efímero, llora desesperado ante el cuerpo de Plácida. Entona el verdadero réquiem de amores, o sea la vigilia de la enamorada muerta, adaptación de los maitines de Difuntos al tema erótico. El «fatum» cristiano ofrecería hasta aquí el castigo ejemplar del amor, como en la terminación de *La Celestina*; y en esta parodia de lo religioso a lo profano, el simbólico entronque de los dos mundos: medieval y renacentista. Pero la obra no se detiene aquí. Victoriano recita una «oración a Venus», «dea graciosa», e intenta matarse para ser enterrado junto con Plácida. Los dioses del paganismo están ya en el horizonte y no pueden consentir la tragedia. Aparece Venus, que ya había vuelto a nacer entre espuma, en el cuadro florido estilizado y melancólico de Botticelli, otro espíritu de posición compleja como Encina. Detiene la mano del amante: «Si Cupido te olvidó — aquí me tienes a mí». Invoca a Mercurio para que resucite a la enamorada. Vuelta a la vida Plácida, los amantes se sienten felices y proclaman:

VICTORIANO. Gózase tanto el deseo
cuanto penó mi maldad.
PLÁCIDA. ¡Oh mi amor,
pues que se secó el dolor,
florezca nuestra beldad!

En toda la obra se cumple este expresivo «florecimiento» de las alegrías de la vida, de los derechos triunfantes del amor.

[1]) Este final que se halla en la primera edición suelta — gótica — de la *Égloga de Zambardo y Fileno*, fué suprimido — quizá por considerarse irreverente — en la edición del *Cancionero* de 1509. Respecto a la fecha de la obra puede dar luz la alusión al *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, que se imprimió por primera vez el año 1499, en Toledo, aunque había sido compuesto hacia 1438.

El tema central de *Plácida y Victoriano* se desenvuelve entre una animada variedad de personajes anecdóticos y escenas incidentales. Eritea, derivación de Celestina en las expresiones desenfadadas, en las ciencias de tercerías y «doncelleces» y hasta en las ironías sobre los frailes, se mueve en un diálogo jovial y picaresco. A pesar de no haber verdadera construcción teatral, sino escenas yuxtapuestas, la obra revela un extraordinario avance sobre todo el teatro anterior inmediato, y en cuanto a técnica supone el momento más complejo de toda la producción de Encina [1]).

En la égloga de *Cristino y Febea* se presenta, de una manera fina y alegremente irónica, el contraste entre el ascetismo medieval y la alegría del vivir del Renacimiento. El desenlace de la obra no puede ser mas significativo. Habiendo decidido el pastor Cristino retirarse del mundo y sus vanidades para servir a Dios haciendo vida de ermitaño, Cupido, lleno de enojo, le envía la ninfa Febea para tentarle. Cristino, obligado por el amor, «deja los hábitos y la religión». La victoria de la juventud y el amor sobre el ascetismo no puede ser más rotunda. Este motivo eje de la obra me recuerda otro semejante de la plástica renacentista: *Las tentaciones de San Antonio*. En ambos temas el amor aparece como tentación, pero en el caso de San Antonio el ermitaño viejo tenía que vencer obligadamente, aunque la sensibilidad del pintor, como Patinir, por ejemplo, estuviese de parte de la tentación. El bosque abundante y voluptuoso, el agua, las estilizadas figuras de las mujeres al lado de la fea «celestina» del cuadro flamenco aludido, revelan la predilección del artista por los que después llamará Calderón «encantos de la culpa» — Calderón, el fino analizador de la tentación de Justina en *El mágico* —. A Cristino le parecería muy bien el triunfo del santo viejo:

> Las vidas de los ermitas
> son prescritas,
> mas nunca son ermitaños
> sino viejos de cient años,

[1]) Muchos rasgos aislados podrían subrayarse en la obra. Respecto a patetismo lírico son destacables los monólogos de Plácida, especialmente el que precede a su suicidio. También es curiosa la escena en eco de Victoriano, que se anticipa a un artificio que volvió a usarse en la época modernista, por ejemplo con Rubén Darío en «Eco y yo» de *El canto errante*. La escena de la resurrección de Plácida y sus palabras en que alude a su amor no olvidado en la otra vida, está llena de sencilla emoción y belleza.

personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío...

Pero él, joven y fuerte, no podía resistir de la misma manera. No era la tentadora una corporeización del diablo de la Edad Media, sino una ninfa enviada por Cupido. Cuando Cristino se une a Febea, la solución trata de ser, irónicamente, de arreglo; como ocurrirá en el siglo XIX respecto a la pasión mística del protagonista de *Pepita Jiménez* de Valera. Así, Febea puede haber dicho al ermitaño-pastor:

Vivir bien es gran consuelo,
con buen celo,
como santos gloriosos.
No todos los religiosos
son los que suben al cielo;
también servirás a Dios,
entre nos;
que más de buenos pastores,
hay que frailes, y mejores.

Encina, con su juguetona facilidad y su técnica de primitivo, plantea problemas de aguda y fecunda complejidad.

El castellanismo religioso de Lucas Fernández [1])

Entre un grupo poco numeroso de autores de églogas coetáneo de Juan del Encina, aparece una vigorosa personalidad esencialmente española, Lucas Fernández (¿1474?-1542). Situado también, como Encina, en el ambiente de Salamanca, Fernández, que vive en torno a su ciudad, no recibe las influencias renacentistas de su maestro Encina en la directa fuente de Italia, sino que representa

[1]) Lucas Fernández nació en Salamanca, siendo cantor de su catedral y ocupando cargos eclesiásticos en otras iglesias. Obtuvo el cargo de maestro en la Universidad salmantina, de la que ya era profesor de música. Murió en su ciudad natal en 1542. Consta que se representaban obras suyas en 1501. Nada acredita que saliese de tierras de Salamanca.

Consúltese: Espinosa Maeso, *Lucas Fernández, estudio biográfico* («Boletín de la Academia Española», 1923).

Textos. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández, salmantino* (edición de la Academia Española), por M. Cañete, con un excelente prólogo, Madrid, 1867.

un aspecto puramente de raza, de religiosidad ferviente, de castellanismo castizo. La filiación respecto a Encina es patente. De una de las obras analizadas del autor de *Cristino y Febea* procede una «farsa o cuasicomedia» de Lucas Fernández en que se contrapone el tipo del caballero al del pastor. Fernández redondea, en estos casos, la lírica fuente tomada de Encina, y así esta «cuasicomedia» supera a la égloga de *Mingo, Pascuala y el escudero* en concentración de sentimientos, en agudización de los perfiles de los tres personajes, en frases precisas, en léxico castizo y apropiado. Se trata de un verdadero «debate» entre el hombre vulgar y el cortesano que gesticulan a los lados de la doncella fina y enamorada:

CABALLERO. Don villano, avillanado,
¿no queréis hoy vos callar?
PASTOR. Don hidalgote pelado,
llacerado,
mas, ¿no me queréis dejar?

Las quejas de la joven: «ya no es para mí morada — si no fuere de tristura...», exceden en fuerza expresiva y concisión a otras análogas de Encina. El final de la «farsa» con la reconciliación del pastor con los amantes, obligándose a mostrarles el camino, lleva hermosamente a la resolución lírica mediante el villancico:

Pastorcico lastimado
descordoja tus dolores. —
¡Ay, que me muero de amores!

El poeta dejó sin nombres especiales a las figuras de esta obrita, «una Doncella, un Pastor, y un Caballero, cuyos nombres ignoramos e no los conoscemos más de cuanto Naturaleza nos las muestra por la disposición de sus personas», adelantándose, como en otros casos, al mundo esquemático de los personajes de Calderón.

La otra «cuasicomedia», en que los personajes tienen nombres, presenta el tipo del «soldado», una de las más antiguas muestras renacentista del *Miles gloriosus* plautino, en un animado diálogo, resuelto con danza y música también. Una comedia «en lenguaje y estilo pastoril» presenta el contraste entre el pastor viejo y el joven al pretender a una doncella, acabando con el triunfo del segundo, cantándose villancicos al medio y al fin de la pieza. En

estas obras, así como en un *Diálogo para cantar*, sumamente sencillo, sobre el amor, se manifiestan, aunque menos que en la primera «farsa» indicada, las condiciones de precisión y dinamismo dramático del autor del *Auto de la Pasión*.

Fernández era un temperamento más fervientemente devoto que Encina — si se exceptúan las piezas sobre la Pasión y Resurrección de éste —, y sus obras religiosas rebosan ingenua y poética piedad. La égloga y el auto del Nacimiento dan la nota castellana de los «pastores de Belén» que, como en las obras profanas, se expresan en salmantino vulgar, con alusiones costumbristas típicas de este tipo de representaciones, que acaban en el lírico y candoroso villancico. Fernández prescinde de las alusiones personales de las églogas de Navidad de Encina, y, dentro de estos diálogos realistas, tiende a una mayor condensación de contenido. Pero no es en estas farsas pastoriles donde ha de hallarse el acierto más destacable de Fernández. Ya en ellas se observa cómo el punto fuerte del dramaturgo estaba en el tono apasionado y dinámico: «Rompan, rómpanse mis venas — y rásguense mis entrañas — con placer, pues que las penas — son ya gloria, y las cadenas — libertades muy extrañas».

La obra maestra de este autor pertenece al «ciclo de la Pasión» y, con una desusada fuerza emotiva, constituye un momento capital en la etapa primitiva del drama español. El *Auto de la Pasión* fué representado aún en la iglesia, pues las acotaciones aluden explícitamente a imágenes de los altares, al órgano, al monumento del Jueves Santo. Así, por ejemplo, se indica: «Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento, cantando esta canción y villancico en canto de órgano».

El argumento de la obra expresa a las claras la perfecta construcción dramática que dentro de la técnica primitiva podía idear el poeta [1]). Sin aparecer el Redentor en escena, como en las *Églogas*

[1]) «Representación de la Pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por Lucas Fernández, en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro e Sant Dionisio e Sant Mateo e Jeremías e las tres Marías. Y el primer introductor es Sant Pedro, el cual se va lamentando a facer penitencia por la negación de Cristo como en la Pasión se toca: *Exiit foras et flevit amare*. E el poeta finge toparse con Sant Dionisio el cual venía espantado de ver eclipsar el sol, e turbarse los elementos e temblar la tierra e quebrantarse las piedras sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. E después entra Sant Mateo recontando la Pasión con algunas meditaciones. E después Jeremías. E finalmente las tres Marías.»

de la Pasión de Encina, el interés está sabiamente graduado desde la lamentación de San Pedro y el diálogo con San Dionisio a la continuación del relato de los tormentos de Jesús por San Mateo evangelista y la patética aparición de las tres Marías. Todo es aquí llanto, sangre, dolor. La «pasión rabiosa» de que habla San Pedro al comienzo se expresa con un realismo vigoroso, con una fuerza patética de la mejor tradición castellana. San Pedro refiere a Dionisio el prendimiento de Jesús con extraordinaria fuerza expresiva, con precisos e intensos rasgos, que sugieren un equivalente en la pintura primitiva coetánea. Vemos los «judíos en cuadrillas», con linternas, «armas, lanzas, lanzones», hampa de «ribaldos», verdugos y sayones,

> con tumulto y con estruendo
> con gritos y vocería.

Sigue la gráfica descripción, con patetismo semejante al de un cuadro de los primitivos flamencos como Van der Weyden. Cristo con la soga al cuello, con las manos atadas, abofeteado, arrastrado a empujones, burlado, caído por tierra, mueve intensamente a compasión. Todavía aumentan los efectos en la descripción del «camino del Calvario» en boca de Mateo evangelista:

> Con la cara ensangrentada,
> con la voz enronquecida,
> rompidas todas las venas,
> y la lengua enumecida,
> con la color denegrida,
> cargado todo de penas;
> y los miembros destorpados,
> los ojos todos sangrientos,
> los dientes atenazados,
> lastimados
> los labrios con los tormentos!

Hay aquí un acento de «saeta» que conmueve el corazón, que impresiona como los «pasos de procesión», posteriores, de un Gregorio Hernández o un Pedro de Mena. «Lágrimas, sangre y sudor — dice el poeta — era el matiz de su gesto», con concisa y dolorosa verdad. La intención de conmover al público, como nuestros imagineros, está patente en una acotación: «Aquí se ha de mostrar un «Ecce-Homo» de improviso *para provocar la gente a devoción*».

Los sentimientos femeninos de las tres Marías son a la vez intensos y delicados, expresándose bellamente desde la aparición de estas figuras, que entran en escena «con llanto», cantando «a tres voces de canto de órgano». A las referencias que hace San Mateo de los dolores de la Virgen-Madre se unen las apasionadas palabras de Magdalena y María Cleofás. Aquélla describe una «crucifixión» con casi los mismos rasgos de un cuadro de Van der Weyden: las Marías, apartadas a un lado «con la Madre medio muerta», sintiendo en sus entrañas el ruido de las martilladas y el hincar de los clavos. En la parte superior de este cuadro:

> Los ribaldos y sayones
> en tierra hincaron la cruz;
> vímosla entre dos ladrones,
> más alta que los lanzones,
> resplandeciendo con luz.

Siendo muy conocida la pintura flamenca en la época de los Reyes Católicos, no es aventurado suponer que la analogía con Van der Weyden fuese algo más que coincidencia. Por otra parte, la fuerte racialidad de estos pasajes hace pensar en pintores castellanos de la época como Bermejo, cuya *Piedad* de la catedral de Barcelona está impregnada del mismo patetismo. María, al tener en su regazo al Hijo muerto:

> Con sus lágrimas lavaba
> las llagas y las heridas;
> con su velo las limpiaba
> y enjugaba,
> con angustias doloridas.

Habla con su Hijo muerto con acentos dolorosamente verdaderos; llorando «dos dulces amores míos», sobre el cuerpo lleno de llagas, herido y desgarrado, besando su boca fría y acariciando sus pies y manos. Las Marías aromatizaban con su llanto las carnes desvenadas de Jesús, uniendo su llanto al de la Virgen y expresándose en esta forma tan trágicamente delicada y femenina:

> MAGDALENA. ¡Cuán desconsoladas fuimos,
> mezquina entre las mezquinas,
> cuando quitar le quisimos
> la corona, y no pudimos
> arrancarle las espinas!

El final, con un hermoso villancico en que se une el recuerdo del nacimiento a la tragedia del Calvario, sigue la digna intensidad dramática de esta obra maestra.

Fernández durante la obra ha reunido, alegóricamente, personajes del Antiguo Testamento — Jeremías — con los del Nuevo, adelantándose al procedimiento de los autos sacramentales, siendo curioso que una obra de Calderón — *A Dios por razón de estado* — coincide con el detalle de San Dionisio Areopagita testificando acerca de la divinidad del Redentor.

Continúa este teatro primitivo el aragonés Pedro Manuel de Urrea [1]). — En el *Nascimiento de Nuestro Señor Jesu Christo*, dialogan Pedro y los cuatro Evangelistas, terminando la obra en la visita al Portal de Belén y canto de un villancico. En las Églogas profanas domina el elemento pastoril, y aparecen tipos realistas y satíricos. En una es curioso el «pastor misántropo» Mingo, que se queja del «desconcierto del mundo», tras de cuyo monólogo habla el enamorado Benito en forma más tópica. Urrea imitó a Encina y a Fernández, a los que admiraba; quedando muy inferior.

[1]) Véanse sus *Églogas dramáticas y Poesías desconocidas*, ed. y prólogo de Eugenio Asensio. Madrid, 1950. — Confróntese nota de Ernesto Veres d'Ocón. «Revista de Filología Española», 1952.

CAPÍTULO XVI

«La Celestina» y los prosistas de los Reyes Católicos

La obra y la época. — Problemas bibliográficos de *La Celestina*. — Neoplatonismo y realismo en la tragicomedia. Los personajes. — El conflicto dramático. Medievalismo y Renacentismo. — El tono, el estilo, el lenguaje de *La Celestina*; su influjo. — Los historiadores de los Reyes Católicos.

La obra y la época

La época de los Reyes Católicos (1474-1504), además de la floración poética y de teatro primitivo que hemos señalado, aporta en la cultura — además de la posibilidad del mundo nuevo descubierto por Colón —, la introducción de la imprenta en España [1]), la reflexión sobre el propio idioma representada por el humanista Nebrija, y una obra de un valor literario y humano superior a todos los tanteos precedentes. Nos referimos, claro está, a *La Celestina*, sobre cuya fecha de composición se ha insinuado el año 1492, el mismo de la definitiva reconquista nacional con la

[1]) Se ha pensado en elevar a 1473 la fecha de la imprenta en España. A base de un contrato de ese año en que se autoriza una fundación de imprenta en Zaragoza, y de una bula de la catedral de Segovia, dejaría de ser la fecha inicial la primera del reinado de Isabel. Pero el primer libro impreso sigue siendo *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, en que se recogen las poesías de un certamen de Valencia en 1474. Parece ser que en Barcelona hubo imprenta en 1475, y desde luego en esta fecha aparecen en Zaragoza el *Manipulus curatorum*. De las prensas de Sevilla sale la *Sacramental* de Sánchez de Vercial, en 1476. Intervinieron en nuestras imprentas tipógrafos alemanes, como Pedro Hagembach, Jacobo Cromberger, Leonardo Alemán. Castilla tuvo imprenta después que la corona de Aragón y que Andalucía. Salamanca imprime desde 1480; Zamora, desde 1482; Toledo, tal vez en el 83; Burgos, desde el 85.

Consúltese: Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, La Haya, Leipzig, 1904; M. Serrano y Sanz, *La imprenta de Zaragoza es la más antigua de España* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1916); F. García Romero, *Los incunables de la Biblioteca de la Academia de la Historia*, 1921.

toma de Granada y de la llegada a la desconocida América por las naves del Almirante.

Todos los elementos esenciales del alma hispánica que en la Edad Media habían dado expresión a obras capitales, se funden en forma dramática y, en la medida en que podían ser más o menos intensas en el instante maduro del Renacimiento, en una obra en que la estatura humana de los personajes hace pensar en la entrada de la tercera dimensión en la literatura. El realismo épico del *Mio Cid*, y el ascético del *Blanquerna* de Llull — en lengua catalana —; el humorismo del Arcipreste con sus figuras de los dos amantes y la tercera — don Melón, doña Endrina y Trotaconventos — y el lenguaje popular de la plaza con las frases del refranero, del autor del *Corbacho*, desembocan en el drama de *Calisto y Melibea*, que a su vez se recubre de una prosa retórica, en ciertas ocasiones, en citas de antiguos, y en algún entronque con la novela sentimental a lo *Cárcel de amor*.

Problemas bibliográficos de «La Celestina»

Aunque se supone que debió de existir un texto anterior, la primera edición conocida de la *Comedia de Calisto y Melibea* es la de Burgos (1499). Varios problemas bibliográficos aparecen en torno de esta obra. El texto citado y el de 1501 ofrecen una obra dialogada dividida en dieciséis actos. La segunda edición conocida, en Sevilla, en el prólogo de «El autor a un su amigo», indica que el primer acto es de distinta mano que los quince restantes. En la edición de 1502 (Sevilla), el texto se ha alargado a veintiún actos; en alguna posterior se añade todavía otro más llamado «Auto de Traso». El autor, según el acróstico de los versos finales de la edición de 1501, fué el bachiller Fernando de Rojas que «acabó la comedia». Los problemas bibliográficos se refieren, por lo tanto, especialmente, a la unidad y pluralidad de autores [1]). El que Fernando de Rojas fué el autor total o parcial de la obra, aparece hoy fuera de duda. No sólo por la atribución citada, sino por varios documentos de la época que acreditan la existencia

[1]) Respecto a la fecha, tampoco segura, se suele localizar la posible composición de *La Celestina* entre 1492 y 1497. Acabamos de indicar que la edición de 1499 no parece ser la «princeps».

histórica del bachiller, nacido en la Puebla de Montalbán, de origen y familia judíos, a alguno de cuyos parientes fiscaliza la Inquisición. Ya en torno a él o por referencia a sus familiares consta que en la época era opinión corriente que Rojas «compuso» o «acabó» a *Melibea*. La biblioteca de Rojas puede conocerse gracias a un nuevo documento [1]). Pero si la cuestión del Rojas autor nos parece incontrovertible, se ha discutido que lo sea único. En este punto el problema presenta dos aspectos: el de si Rojas fué autor del acto primero, y el de si lo fué también de las interpolaciones que elevan el número de actos de dieciséis a veintiuno. Respecto a lo primero, el «proemio» de 1502 señala como autores posibles del acto primero a Rodrigo de Cota y Juan de Mena, nombres al parecer incompatibles con la atribución [2]). Pero si en este aspecto no es de fiar esta referencia por lo vaga y contradictoria, en cambio es evidente que el acto primero es de una extensión mayor que los restantes y acredita influencias diferentes de las que revela el resto de la producción [3]). Respecto a las interpolaciones, las opiniones están divididas [4]). Para nosotros, el tono, el estilo de algunas de éstas son un tanto diversos de la obra en dieciséis actos, aunque no dejamos de advertir que pudiera deberse a una evolución personal del autor primitivo. De todas maneras, mientras por razones gramaticales y científ-

[1]) Fernando de Rojas nació hacia 1465, siendo hijo de judíos. Estudió leyes en Salamanca. Fué alcalde mayor de Talavera. Vivía en 1525. El inventario de su biblioteca se ha publicado en la «Revista de Filología Española», 1929. Consúltese: M. SERRANO Y SANZ, *Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de «La Celestina», y del impresor Juan de Lucena* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1902); F. DEL VALLE LERSUNDI, *Documentos referentes a Fernando de Rojas* («Revista de Filología Española», 1925).

[2]) La prosa poética de Mena es absolutamente distinta de la de la *Comedia de Calisto y Melibea*, y respecto a Cota, tampoco es verosímil la atribución, y más en la forma de duda en que aparece en el «proemio». Rojas fué contemporáneo y seguramente conocido de Cota, y no se explica que de ser éste el autor del acto primero no lo afirmara resueltamente, y si esto era debido a no achacarle una paternidad que pudiera perjudicarle con su responsabilidad, lo más natural era que no hubiese dado su nombre, ni aun en forma de duda.

[3]) Véase CASTRO GUISASOLA, *Las fuentes de «La Celestina»*, 1925. MENÉNDEZ PIDAL, en *La Lengua en el tiempo de los Reyes Católicos* («Cuadernos hispanoamericanos», 1950), advierte algunos arcaísmos de lenguaje en el acto I, que no se hallan en el resto de la obra.

[4]) Foulché-Delbosc admitía la diversidad de autores y pretendía eliminar la paternidad de Rojas; Menéndez y Pelayo insiste, con diversas razones lógicas, sobre la tesis de un solo escritor. Consúltese: R. E. HOUSE, *The Present Status of the Problem of Authorship of the «Celestina»* (Philological Quarterly», 1923; R. E. HOUSE, M. MULRONY and I. G. PROBST, *Notes on the Authorship of the «Celestina»* (Philological Quarterly», 1924).

ficas de estilo no pueda encontrarse una solución aproximada del problema, no veíamos inconveniente en suponer la pluralidad de autores. Hoy la tesis de Giulia Adinolfi, sobre la unidad de composición de *La Celestina* apoya más hondamente al autor único [1]).

No deja de ser un pequeño problema el del tiempo y época invertidos por Rojas — ya fuese autor de quince, dieciséis o veintiún actos —, según el proemio: quince días de unas vacaciones de estudiante; cuestión difícil de admitir, por resultar incompatibles con la mocedad y la improvisación, la madurez de una obra de intensa experiencia de la vida y meditada preparación de los efectos de su desarrollo — acción y caracteres —. No deja de ser otro el problema del dramatismo o forma novelesca de la obra. Aunque por su gran extensión no se haya presentado [2]), el diálogo, la viveza de acción y el hondo sentido de conflicto y contrastes hacen de la obra un verdadero drama y un punto capital en la historia de nuestro teatro y del universal. Desde luego, en la misma obra encontramos testimonio de que *La Celestina* se compuso pensando en que había de ser leída entre grupos de amigos, en forma de recitación, y aun adoptando un timbre de voz, un gesto, una intensidad adecuada a los actos y palabras de los personajes: Si quieres, «leyendo a Calisto mover los oyentes,—cumpre que sepas hablar entre dientes—a veces con gozo, esperanza y pasión;—a veces airado con gran turbación.—Finge, leyendo, mil artes y modos;—pregunta y responde por boca de todos,—llorando y riyendo en tiempo y sazón [3]).»

No aparece clara la localización de *La Celestina*. Se ha supuesto la acción en Salamanca, en Sevilla, en Toledo. Respecto a la tradición de alguna de estas ciudades es tardía, y efecto del interés por la lectura de la obra [4]). Tampoco es convincente la cuestión de los navíos, que hacen suponer una ciudad de río nave-

[1]) Giulia Adinolfi, *La «Celestina» e la sua unitá de composizione* («Filologia Romanza», 1954).

[2]) Recientemente se ha hecho una adaptación escénica de todos los elementos esenciales de la obra, con notable éxito, en la compañía del Teatro Español, de Madrid.

[3]) De una estrofa de Alonso de Proaza, editor del texto en Sevilla (1501, 1502). En la primera edición se llama a la obra *Comedia de Calisto y Melibea;* en la de 1502, *Tragicomedia.*

[4]) González de Bobadilla, en las *Ninfas y Pastores de Henares,* afirma que hacia 1567 enseñaban en Salamanca «la nombrada y poco vistosa torre de Melibea, y la derribada casa de la vieja Celestina».

gable, que llevaría sin disputa a Sevilla. Lo más natural es pensar que el autor o autores pensaron en una ciudad ideal, con rasgos diversos realistas de determinadas ciudades españolas, procedimiento corriente en el naturalismo de todos los tiempos que hace pensar en Balzac, en Galdós o en Pérez de Ayala.

La principal alteración de las interpolaciones consiste en cambiar el efecto esencial de la obra en dieciséis actos, en la que a la primera escena de los amantes sucedía la muerte trágica de Calisto y el suicidio de Melibea. En *La Celestina* en veintiún actos pasa cierto tiempo entre la primera escena de amor consumado y la segunda del jardín de Melibea, que antecede a la catástrofe. Por otra parte, se agregan párrafos, refranes y alguna escena muy interesante, como la de Melibea cuando oye las alabanzas que le dirigen sus padres y trata de evitarlas llena de vergüenza por su caída [1]). La parte de menos interés añadida está en las escenas en que interviene el rufián Centurio, tipo caricatural y abultado, esencialmente distinto del realismo verosímil de la primitiva concepción. Nótese, además, cómo las amigas de Celestina ofrecen caracteres contradictorios con los de la obra en dieciséis actos, y que el tipo de la «tercera» — que se supone muerta en esas agregaciones — no pudo ser tratado por el interpolador, cosa que pudiera haber sido una piedra de toque. G. Adinolfi explica, razonablemente, estos puntos dentro de su teoría de la unidad de autor.

Neoplatonismo y realismo en la tragicomedia. Los personajes

Los tipos esenciales de la obra — Calisto, Melibea y Celestina — son una concepción de época, elevada — fuera del tiempo y el espacio — a universalidad y eternidad. Calisto [2]) representa el neoplatonismo de la época, en su concepción idealista de la amada, que se convierte en verdadero culto por la suma belleza: «Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo», nos dice cuando se le pregunta si es cristiano. La amada

[1]) En el texto en veintiún actos, hay algunas supresiones, pero pocas. Según el cómputo de Foulché-Delbosc no pasan de unas treinta y cinco líneas.

[2]) El nombre viene del griego κάλλιστος, muy bello.

es algo ideal y supremo para este amante joven, entusiasta y en cierto modo quijotesco. Melibea es el ideal de mujer hecho carne. No olvidemos la escala de humanización que, en la gran literatura italiana del primer Renacimiento, representaban Beatrice, Laura y Fiammetta. Al lado de ésta, y con un relieve más acusado que la concepción fragmentaria y atomizada de Boccaccio, Melibea representa en todo el gran Renacimiento del final del siglo xv y primera mitad del xvi la mujer, sensualidad y belleza serena y eterna, equivalente de las concepciones pictóricas de Leonardo y Rafael. La descripción que de ella hace Calisto revela a la vez la técnica detallada y coordinada del Renacimiento y el doble plano voluptuoso y estilizado del tipo de Melibea: «Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos y blancos; los labios colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que despereza el hombre cuando las mira! La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo oscurece la nieve; la color mezclada, cual ella la escogió para sí... Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos; las uñas en ellos largas y coloradas que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción, que ver yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres diosas». Se ha considerado a Melibea como el genio de la tierra; indudablemente, es una personificación de la mujer eterna, carne e ideal a la vez. Celestina es una concepción de Edad Media, en cuanto representa brujería, artimañas, ingenio para resolver subrepticiamente lo que a los ojos de los moralistas cristianos es un pecado; la «sabiduría» de que ha hablado Ramiro de Maeztu [1]), puesta con miras egoístas, y en su propio provecho, al servicio del amor, de las leyes eternas de la naturaleza. La realidad intensa de su tipo le ha dado esa verdad universal que en todos los tiempos ha convertido su nombre propio en apelativo. No hace falta insistir en la exageración de Menéndez y Pelayo y Cejador, al considerar a Celestina como un caso «sublime de mala voluntad» comparable al Yago de Shakespeare. Celestina no es odiosa ni repugnante,

[1]) Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina.*

es ni peor ni mejor que cualquier tipo de tercera de todos los tiempos cuyo mayor castigo adecuado sería considerarla incursa en una «ley de vagos». Con razón se ríe Azorín de las interpretaciones tremebundas que se habían dado de la invocación retórica al demonio por Celestina. En una evocación muy fina de nuestro artista del 98, el Diablo se queda asombrado al ver que Celestina reclama su concurso para una cosa tan fácil y natural como la comunicación de dos amantes jóvenes, apuestos, y que a todas luces manifiestan entre sí una clara simpatía.

En todos los personajes secundarios — los criados Sempronio y Pármeno; las amigas jóvenes de Celestina, Elicia y Areusa; los padres de Melibea y su criada Lucrecia —, son tipos con determinada personalidad, inolvidables.

El conflicto dramático. Medievalismo y Renacentismo

La acción dramática en su aspecto más externo puede proceder de una amplificación del tema de la «lena» de la comedia latina, imitada en la Edad Media, especialmente en el *Pamphilus*, en que una tercera se limita a poner en relación a dos amantes. Pero sobre esta línea, tal vez ingenua y pueril, una profunda acción se desenvuelve desarrollando los motivos del amor, de su logro y del contraste en el castigo ejemplar de la muerte, de una parte medieval y cristiano, de otra del pesimismo de todas las escuelas que se anticipa a la concepción teórica, en el siglo XIX, de la filosofía de Schopenhauer, y de la realización musical del *Tristán* de Wagner. El placer del amor de Calisto y Melibea es la causa y resultado de la serie de muertes que culminan con el fin de los dos amantes. Así se pone claramente en boca de Alicia sobre los amores de «Calisto e la loca de Melibea», esto es: la pasión desordenada, el loco amor. «¡Oh, Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin haya vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! ¡Tórnese lloro vuestra gloria; trabajo vuestro descanso! Las yerbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras; los cantares se os tornen lloro, los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color.» En estas palabras llenas de entusiasmo y de sombría maldición

se ve bien claro el quid de la verdadera tragedia en que se convierte la alegre acción del comienzo de la obra, y en esta intensa contraposición de placer y dolor, de amor y muerte está, como en todos los dramas de amantes, la esencia del conflicto de la obra. Muy fin de Edad Media, muy shakesperiano; muy romántico también. Desde el momento en que el neoplatónico se despeña hacia el abismo de la voluptuosidad, la acción sigue, naturalmente, el bíblico «camino de toda carne», que conduce al fracaso y al dolor. Pecado de origen, angustia suprema, contraposición de luz y sombras, como el día y la noche, estableciendo el orden y armonía de contraste de la vida y la naturaleza. En este aspecto, la escena añadida del jardín del acto décimonono es una verdadera obra maestra de fusión del amor con el paisaje, de inefable y musical abandono de voluptuosidad, ante la próxima amenaza de la catástrofe. La música, la luna, las nubes, el viento, las movidas ramas de los cipreses, el murmullo de la fuente se unen para constituir el fondo de naturaleza partícipe de la voluptuosidad de los dos amantes, en la gran escena, en el gran dúo apasionado: «¡Oh sabrosa traición, oh dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? ¿Dónde estabas, luciente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida?»

Para llegar a la culminación poética del drama, la sucesión de escenas y situaciones va desarrollando lógicamente la actitud psicológica de cada personaje. La primera visita de Celestina a Melibea y la brusca reacción de ésta al oír el nombre de Calisto hasta amansarse completamente, es una escena perfecta de análisis psicológico de los dos personajes: Melibea espontánea, entusiasta, agitada, y Celestina avisada, hábil, ingeniosa, constituyen un mundo nuevo, realista, en el teatro moderno.

La Celestina se produce en el cruce de la Edad Media y el Renacimiento, participando, por esto, de una doble y contradictoria concepción de la vida. Al aparecer el amor tras el ascetismo del medievo, el conflicto entre cristianismo y sensualidad, entre ley y castigo, daba lugar a la solución trágica, tipo *Tristán*, tipo *Cárcel de amor*. En *Calisto y Melibea*, el final con la muerte del enamorado a continuación del logro del deseo carnal, en la primera redacción, o después de la escena nuevamente modificada del jardín, en que todo rezuma deleite, aparece como un contrapeso y castigo ejemplar, aumentado con el fin desastroso de la dama. Moralidad,

sentencias senequistas, pesimismo en el desenlace pertenecen a la Edad Media, pero a la vez no hace falta insistir en el efecto diverso a todo ejemplo de la lectura de la tragicomedia. Ese «humano» al desnudo, que impedía ser «divino» al libro, según la frase feliz de Cervantes — en quien, en otra época, se daba un caso equivalente —, esa sensualidad fresca, viva, exultante, desde el reino rufianesco de Elicia y Areusa, hasta el exquisitamente refinado de los protagonistas, pertenece por completo al nuevo sentido del placer y de la vida del Renacimiento. Pero precisamente por el choque entre los dos mundos, por el conflicto, imposible de resolverse satisfactoriamente, posee la obra una poderosa fuerza de drama. «¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tuve...?», dice Melibea en el momento de la muerte del galán; «Mi bien y placer todo es ido en humo». Y en esto está la intensidad de la lucha entre deleite y ascetismo, que produce una humanidad más verdaderamente integral que el mundo del *Decamerone* de Boccaccio, en que las narraciones, o se mueven exclusivamente entre la alegría de una sensualidad desbordada e irresponsable, o pertenecen por entero a las trágicas historias ejemplares del medievo. Lo que en los cien cuentos se halla disperso y fragmentado, Rojas, solo o con sus colaboradores, lo concentra en una composición novelesca por lo extensa, pero dramática por la intensidad pasional y psicológica, que anuncia el mundo perenne de los personajes de Shakespeare.

El tono, el estilo, el lenguaje de «La Celestina»; su influjo

El tono de la obra se ajusta a las circunstancias de su tiempo. Las sátiras de las costumbres de los eclesiásticos aparecen a lo largo de las escenas en casa de Celestina. No falta la mezcla de magia, sentencias de filósofos clásicos, cultura grecolatina e italiana, típica del fin de la Edad Media. La hinchada y retórica invocación a los poderes infernales, al «triste Plutón», con las alusiones a las furias «Tesífone, Megera y Aleto» y al reino «de Estigia y Dite», en la que, en la parte propiamente dicha del conjuro, notó Foulché-Delbosc analogías con la evocación del cuerpo muerto de la hechicera de Valladolid, con influencias de

Lucano, en el *Labirinto* de Mena, es típica de la época final de Edad Media y comienzos de Renacimiento en que se incubaron las leyendas de magia negra de Villena y del doctor Fausto y que fueron recogidas en los dramaturgos de la época barroca; irónicamente, por los españoles en el primer caso, con negro sentido trágico en el segundo por Marlowe. Pero este momento diabólico, en el que es posible que haya una caricatura deliberada, resbala por el plano únicamente realista de la trama de la tercera y los enamorados. Este episodio aludido nos lleva al doble plano culto y popular del estilo y el lenguaje de la obra. Obra de un universitario, fuera aún escolar o no, con suficiencia de jurista y lucidor de la cultura canónica, *La Celestina* está empedrada de sentencias y alusiones eruditas de un tono falso y pedantesco. Así, en la referida invocación, la alcahueta llama al demonio «señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan» y habla del «litigioso caos» llamándose a sí misma «cliéntula» del «emperador de la corte dañada». Pero junto a esta parte falsa, especialmente por estar puesta en boca de personajes populares como ocurre a veces respecto a las intempestivas citas clásicas de Pármeno y Sempronio, otro estilo y lenguaje, el vivo, el popular, el de la plaza y la calle, el de los refranes, que había descubierto el Arcipreste de Talavera, se derrama por la pieza dramática, como una atmósfera real apropiada a los tipos humanos que sienten y padecen en cuerpo y alma. «Sempronio, de aquellas vivo yo! ¡Los huesos que yo roí, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues otro le sueño. Al freír lo verá. Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, cuanto más de las palabras. Ho, que te estriego, asna coja. Más habrás de madrugar», comenta en una ocasión, junto a la ideal veneración quijotesca del galán, la taimada y codiciosa Celestina. El efecto del lenguaje y el estilo no puede ser más diferente en uno y otro caso. La riqueza expresiva del tono popular se amolda a las situaciones, que unas veces exigen la prolijidad analítica y otras una concisa sobriedad. Y entre todo esto flota una serie de frases retóricas y ampulosas que no dejan de tener belleza en algunas ocasiones, de citas de los antiguos y del Petrarca, que representa el plano culto, el humanista, el renacentista interpretado por un escolar, en el más noble sentido del vocablo. Pero las posibilidades del habla y estilo populares eran mucho más ricas

y se prestaban a desarrollos y combinaciones, como en el acto primero, en la descripción de Celestina y presentación de su tipo por Pármeno: «Si entre cien mujeres va...», y en «Señor iba a la plaza y traíale de comer...», que en el primer parlamento llega por un medio sencillo, irónico y casi chabacano — si hubiese caído en otras manos — a lograr efectos sumamente poéticos, y en el segundo a un humorismo descriptivo que supera al mismo del *Corbacho*, que es lo que más se le asemeja en la literatura anterior. En algunos momentos se funde el popularismo del vocablo y los refranes con una delicadeza expresiva que sin ser retórica pertenece indudablemente al orden culto y renacentista, y se producen párrafos como el de Celestina hablando con Sempronio en el acto tercero, «No hay cirujano que a la primera cura juzgue la herida...», esmaltado con frases tan bellamente finas como ésta: «No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman».

La Celestina supone un acontecimiento literario y su éxito abrió una extensa zona de influencias. Las obras de imitación se debieron en parte a continuar la misma forma dialogada y extensa, pero tendieron a esfumar la parte dramática y a acentuar el tono novelesco. Otras fueron adaptaciones; otras influyeron en obras dramáticas de una técnica distinta. La cita crítica de la obra en el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, revela la fama e importancia dada a la obra en el primer tercio del siglo XVI. A la pregunta de Marcio, Valdés contesta que *La Celestina* le contenta porque sus autores «esprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta el fin». Respecto a las personas, Celestina cree que es «perfetísima», así como los criados; a Melibea pone el reparo de considerarla demasiado rápida en la caída hacia el amor. Interesa igualmente el juicio sobre el estilo, que, según dicho interlocutor, «va bien acomodado a las personas que hablan. Es verdad que peca en dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar. La una es en el amontonar vocablos, algunas veces tan fuera de propósito como magnificat a maitines; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en castellano, y en partes adonde podría poner propios castellanos, que los hay. Corregidas estas dos cosas en *La Celestina*, soy de opinión que ningún libro

hay escrito en castellano donde la lengua está más natural, más propia ni más elegante» [1]).

Entre los imitadores más literales de *La Celestina* se halla Pedro Manuel de Urrea, al que tentó la posibilidad poemática de la obra en su *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trabada en metro*, y que en la *Penitencia de amor* quiso fundir este asunto con el de la *Cárcel de amor* [2]). No fué aquél el único intento de acoplamiento en verso. Circuló mucho un romance juglaresco anónimo [3]), y Juan Sedeño puso parte de la obra en coplas de arte menor [4]). El tono rufianesco de parte de la tragicomedia, especialmente en la interpolación con el tipo de Centurio, influyó en un poeta casi del pueblo, Rodrigo de Reinosa, en su *Coloquio entre la «Torres-Altas» y el rufián «Corta-Viento»*, que es tal vez la primera obra en que se emplea deliberadamente el lenguaje de germanía [5]).

Más directo influjo de *La Celestina* se percibe en la *Comedia llamada Hipólita, nuevamente compuesta en metro;* en una agradable y escabrosa *Seraphina*, que no debe confundirse con la comedia del mismo título de Torres Naharro, o en la *Comedia llamada Thebayda*. En todos estos nombres, cuyos títulos pudieran ir acompañados de otros coetáneos, apenas se manifiesta un verdadero ingenio que convierta en suyo la materia original del

[1]) De *La Celestina*, véanse textos: Edición FOULCHÉ-DELBOSC, «Bibliotheca Hispanica», 1900; edición «The Hispanic Society», Nueva York, 1909; edición «Clásicos Castellanos», prólogo y notas de CEJADOR; ed. «Biblioteca Clásica»; edición JUAN MATEOS, «Biblioteca Sopena»; edición DÍEZ CANEDO, «Calleja», etc.

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios de crítica literaria*, segunda serie, y especialmente *Orígenes de la novela*, t. III (excelente y extenso estudio); FOULCHÉ-DELBOSC, *Observations sur la «Célestine»* («Revue Hispanique», 1900, 1902); E. MARTINANCHE, *Quelques notes sur la «Célestine»* («Bulletin Hispanique», 1902); BONILLA Y SAN MARTÍN, *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina* («Revue Hispanique», 1906); MENÉNDEZ PIDAL, *Una nota a «La Celestina»* (Revista de Filología...», 1917); CASTRO GUISASOLA, *Las fuentes de «La Celestina»*, 1925; LEO SPITZER, *Zur Celestina*, 1930.

[2]) Pedro Manuel de Urrea era hijo segundón del Conde de Aranda. La citada égloga se halla al fin de su *Cancionero* (Logroño, 1513). Conoció mucho la poesía italiana: Petrarca y los petrarquistas, revelándolo en todas sus obras. *La penitencia de amor* data de 1514. Su estilo es esencialmente culto.

[3]) *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea.*

[4]) Juan Sedeño nació en Arévalo. Escribió una *Summa de varones ilustres*, curioso por ser un intento de diccionario biográfico, y unos *Coloquios de amores y bienaventuranza*, de sabor neoplatónico y renacentista.

[5]) Rodrigo de Reinosa escribió unas *Sátiras de las comadres*, de ambiente análogo. Por otra parte, aunque con mera fortuna de virtuoso, supo imitar el estilo de Juan del Encina en las églogas profanas y en las poesías religiosas.

modelo. Un caso, empero, lo realiza plenamente. Se trata de *La lozana andaluza* de Francisco Delgado, compuesta a raíz del «saco de Roma», y que por su ambiente casi exclusivamente *scortario* sulfuró bastante injustamente a Menéndez y Pelayo, si bien reconociendo sus méritos especialmente respecto al lenguaje. En efecto, una gran riqueza expresiva con multitud de influencias — italianas, catalanas, mallorquinas, etc. —, se une con un sentido de observación de costumbres y una graciosa vivacidad y alegría del vivir que nos coloca frente a una obra típica de Renacimiento italianizante. Pero, aparte la distancia de mérito, la separa de *La Celestina* el ser una obra esencialmente novelesca, aun empleando el diálogo [1]). Por otra parte, obras de mérito como *La segunda Celestina* de Feliciano de Silva o la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, seguramente de Sancho Sánchez de Muñón, amplían este campo. Pero no es sólo en los casos directos donde se percibe la extensión de influencias del libro de *Melibea*. Así, notamos analogías con el tipo de la tercera, que perdurará como símbolo de su clase, en un personaje de la *Égloga de Plácida y Victoriano* y en varios del teatro diverso de Gil Vicente, mientras que el influjo no se pierde en muchos otros aspectos desde Torres Naharro a Lope de Rueda y Juan de la Cueva. En la novela no se olvida su tradición hasta *La tía fingida*, atribuída a Cervantes, y en el creador de nuestro teatro no estaba remoto el efecto de la gran obra del tiempo de los Reyes Católicos. Lope representa, en este sentido, la confluencia de las dos clases de imitaciones: la de las obras dialogadas en prosa — que por otra parte llegará a Salas Barbadillo — en *La Dorotea*, que por revivir en ella temas autobiográficos posee una sinceridad y emoción superior a las demás imitaciones de *La Celestina*, aunque queda inferior al original, y en diversas obras de teatro en que reproduce el ambiente hampesco de ciertas escenas de la *Tragicomedia*, o en algunas de las más delicadas fábulas de amor, como *El caballero de Olmedo*, donde la trinidad: Fabia-don Alonso-doña Inés, es una estilización,

[1]) Francisco Delgado, llamado generalmente Delicado, por traducción de la forma «Delicatus», fué vicario del Valle de Cabezuela, publicándose el *Retrato de la lozana andaluza* en Venecia, 1528. Al final de la obra se habla del saqueo de Roma, 1527.

Texto: Edición Rodríguez Serra, Madrid, 1899. Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III.

aparte de otros muchos elementos que integran la composición, de los tipos de Celestina, Calisto y Melibea.

La boga de la tragicomedia llegó fuera de los límites españoles. Conocida en Portugal, donde animaba a la Brígida Vaz y otros tipos vicentinos, se tradujo al italiano en 1506, al alemán en 1520, al francés en 1527. En una adaptación inglesa, aunque de escaso mérito literario, se inicia en 1530 la posibilidad de una obra que revelaba a la raza británica un sentido dramático que se lograría en Shakespeare y Ben Jonson. Es posible que el autor de *Romeo and Juliet* conociese esta versión que pudo influir, junto a Bandello, en la concepción de las dos figuras de la tragedia y en las picardías y zalemas de la *Nurse to Juliet* [1]).

No se deben al azar tantas derivaciones, tanta fama. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* representaba un nuevo concepto de la vida en el arte, como antes las obras de Dante, Petrarca o Boccaccio. Comparado con el drama coetáneo, las farsas de Maquiavelo, por ejemplo, se percibe su incomparable grandeza. Quedaba, claro está, una diversa posibilidad literalmente teatral y poética en las diversas piezas de Gil Vicente; pero éstas representaban la culminación del primitivismo, irónico, lírico, fragmentario, mientras que la estatura humana de los personajes de *La Celestina* abría un mundo diverso, que sólo se continuaría en la escena mundial con un Marlowe o un Shakespeare.

Los historiadores de los Reyes Católicos

En el reinado de los Reyes Católicos la prosa no ofrece ninguna obra parangonable a *La Celestina*, en importancia humana. Con todo, la historia merece destacarse. Se continúa el género de Pérez de Guzmán con buen estilo, aunque acaso con menos personalidad; se limita algún autor al papel de cronista, y sólo cuando el caso de un hombre extraordinario da un valor destacado a la confidencia personal, como en las «cartas» de Cristóbal Colón, nos asomamos otra vez a obras de un permanente interés humano y psicológico [2]).

[1]) Traducción inglesa, posterior a Shakespeare, fué la de 1631. Es curiosa la versión latina, de 1624. Consúltese: Wolf, *«La Celestina» y sus traducciones* («La España Moderna», 1895).

[2]) Sobre Cristóbal Colón, escritor, véanse textos en «Biblioteca Clásica» y en Fernández Navarrete, *Colección de viajes y descubrimientos*, I,

DIEGO RODRÍGUEZ DE ALMELA parece que nació, hacia 1426, en tierras de Murcia, aunque de origen gallego, en donde tenía ilustre prosapia [1]). Fué paje y familiar de don Alonso de Cartagena y fué capellán de la reina Isabel. El prelado humanista le encargó la obra que tituló *Batallas campales*, que terminó en 1481, en dos partes: una universal, hasta el tiempo de Nuestro Señor Jesucristo; otra española, que abarca hasta su época. Murió después de 1491 [2]). Es autor del *Compendio historial*, llamado también *Copilación de las Crónicas et Estorias de España*, que trata desde el diluvio hasta Enrique IV, y que ofreció a la Reina al final de su vida [3]). Escribió su obra de más fama, el *Valerio de las Historias*, en su primera época, 1472, dedicándola a su obispo y guía espiritual. Sigue a Valerio Máximo, uniendo la historia con la didáctica. «Adopta — dice Sánchez Alonso — la misma división que el anecdotario latino, y en el contenido predomina la historia española y en especial la de Castilla.» Almela fué un estudioso ejemplar, aunque en su modestia decía que su «sciencia es poca» [4]).

ALFONSO DE PALENCIA, ya estudiado en torno a Enrique IV, dedica la segunda parte de sus *Décadas* al reinado de los Reyes Católicos, singularmente a la conquista de Granada, interrumpida en el año de su muerte (1490). Respira la obra el entusiasmo que siempre tuvo el historiador y humanista por la reina Isabel, contrastando con los duros rasgos que dedicara al Impotente. Realmente, el contraste del nuevo y espléndido reinado, con el caos y disolución del período precedente, confirmaba en parte su tesis de que la aparente decadencia de Castilla no se debía a algo esencial al reino, sino a la torpeza, que hoy en cierto sentido podríamos llamar fatalidad y desgracia, de Enrique IV [5]).

Madrid, 1825; S. DE LA ROSA Y LÓPEZ, *Libros y autógrafos de D. Cristóbal Colón*, Sevilla, 1891. Cons.: E. IBARRA, *Estudios colombinos* («Rev. Contemp.», 1897).

[1]) Hoy, TORRES FONTES ha probado el murcianismo de Almela.

[2]) Véase AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia de la Literatura Española*, VII, y SÁNCHEZ ALONSO, *Historia de la Historiografía*...

[3]) Deriva de la *Crónica general de 1344*, alargándola hasta los años del Impotente.

[4]) El *Valerio de las Historias* fué, así como las *Batallas campales*, atribuído equivocadamente a Fernán Pérez de Guzmán por Eugenio de Ochoa, error que venía desde la cuarta edición de aquella obra. Amador de los Ríos restableció motivadamente la paternidad de Almela.

[5]) La narración de Palencia de los hechos de los Reyes Católicos es, como dice Sánchez Alonso, «tan puntual y eficaz como la de las décadas anteriores, de las que sólo le distingue la falta de vehemencia política». Se han perdido unas obras de Palencia que trataban, en diez libros, sobre la antigüedad de España, y en otros diez de la época romanocartaginesa.

A HERNANDO DEL PULGAR se le considera nacido hacia la mitad del reinado de Juan II, y muerto después de 1493, fecha que se puede rastrear en una de sus obras. Era castellano, probablemente de tierras de Toledo. Glosó las Coplas de Mingo Revulgo, fué embajador en Francia, y tuvo alguna misión semejante en Italia (Roma, 1473). Desempeñó los cargos de secretario y cronista de los Reyes Católicos. Acabó sus días en vida retirada, con su esposa ya vieja, entre libros y recuerdos, que con emoción revelan sus cartas, que dejan huella de su noble entereza varonil. Al escribir a una hija que se había hecho monja, casi de niña, tiene el severo castellano asomos de encantadora ternura: «Amada fija, si criándote en nuestra casa oviste alguna buena doctrina, debes pagárnosla agora que somos viejos». Se le encargó la *Crónica de los Reyes Católicos* el año 1481. Sus improvisados aforismos se hicieron famosos, y la *Floresta general* cita algunos de triste raíz castellana. «Decía Hernando del Pulgar que a la puerta de un hombre viejo, siempre amanece un nuevo dolor», se refiere en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz [1]). Sus semblanzas, en la tradición de Fernán Pérez de Guzmán y en *De viris illustribus* de Bartolomeo Fozio, avaloran su más famoso libro, *Los Claros varones de Castilla, hecho por Hernando del Pulgar, dirigido a la Reina nuestra señora*, en que los vivos retratos llegan desde las cortes de Juan II y Enrique IV a las de los Reyes Católicos. Comienza en el título I, con la semblanza del propio Enrique IV (trazada con serena humanidad); es excelente el retrato del Marqués de Santillana, así como el de Rodrigo de Narváez. Completan el cuadro de época las semblanzas de los reyes don Fernando y doña Isabel incluídas en su *Crónica* [2]). En don Fernando resalta el hombre sereno y diplomático: «Ni la ira ni el placer facía en él alteración...», «tenía la comunicación amigable»; «era hombre muy tratable con todos, especialmente con sus servidores continuos». La Reina Católica aparece «mesurada», enamorada de su marido hasta el extremo («celábalo fuera de toda medida»), «mujer aguda y discreta», «de excelente ingenio», «católica e devota», «era muy inclinada a facer justicia,

[1]) Véase AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la Literatura española*, VII, y J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Introducción* a la edición de *Los Claros varones* en «Clásicos Castellanos», 1923.

[2]) Domingo Bordona las publica como apéndice de su edición de *Los Claros varones*.

tanto que le era imputado seguir más la vía de rigor que de la piedad, y esto facía por remediar a la gran corrupción de crímenes que falló en el Reino cuando subcedió en él»; «era mujer de gran corazón: encubría la ira e disimulábala». Pulgar es autor de una *Relación de los reyes moros de Granada*, dedicada a la Reina Católica, y compuesta hacia el año de la Rendición y con alguna alusión al año 1493. Su *Crónica de los Reyes Católicos* revela tendencia clasicista en la forma («trebajo cuanto puedo por remedar, si pudiere, al Tito Livio e otros historiadores antiguos»), traza un cuadro objetivo y narra los hechos hasta el 1490 [1]).

Andrés Bernáldez, conocido generalmente por El Cura de los Palacios [2]) es la figura más simpática y popular entre los historiadores de los Reyes Católicos. Su tono entre humilde y lugareño, su instinto de la lengua del pueblo y su ingenua visión de los grandes hechos de su época, poseen indudable encanto. Su *Crónica de los Reyes Católicos* es a la vez amena y documental, minuciosa y viva. Su amistad con Colón, y su mención detallada del descubrimiento, al que dedica catorce capítulos; la forma en que se narra la conquista de Granada, y otros motivos, como lo referente a las islas Canarias o a la política internacional, hasta el año 1513, al que llega su historia, suponen una rica e interesante temática. Actualmente, Luciano de la Calzada destaca los fragmentos y pasajes más curiosos y originales de esta *Crónica*, modelo sencillo de animación y sinceridad. [3]).

Con su peculiar encanto, explica Bernáldez cómo llegó a ser escritor e historiador: «Yo, el que estos capítulos de memorias escribí, siendo de doce años, leyendo en un registro de un mi abuelo difunto, que fué escribano público en la villa de Fuentes, de la encomienda mayor de León, donde yo nací, hallé algunos capítulos de algunas cosas hazañosas que en su tiempo habían acaecido, y oyéndomelas leer mi abuela viuda, su mujer, siendo

[1]) Consúltese Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía...*, páginas 367, 395 y 418.

[2]) Fué párroco de los Palacios (junto a Sevilla) de 1488 a 1513, y capellán de don Diego de Deza, arzobispo de Sevilla. Un abuelo suyo fué escribano. Dice que su crónica se dirige a las «gentes comunes». Sobre la necesidad de una buena edición crítica de los textos de Bernáldez, véase el artículo de R. Ricard, en el «Bulletin Hispanique», 1939, XLI, págs. 364 y sigs.

[3]) Conocemos el trabajo de Calzada, edición Aguilar, en el que se ofrece una viva semblanza del sencillo y artista intuitivo autor de la *Crónica de los Reyes Católicos*. Véase un resumen de la significación de Bernáldez en Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía...*, págs. 400-402.

en casi senitud, me dijo: «Hijo, ¿y tú por qué no escribes así las »cosas de ahora, como están éstas? Pues no hayas pereza de escribir »las cosas buenas que en tus días acaecieren, porque las sepan los »que después vinieren, y, maravillándose, desque las lean, den »gracias a Dios». Y desde aquel día propuse hacerlo así». Igualmente recoge motivos folklóricos e infantiles, con la misma familiaridad ingenua, como este presentimiento del matrimonio de Fernando e Isabel, en boca de los niños: «Se decía un cantar en Castilla, que decían las gentes nuevas, a quien la música suele aplacer a muy buena sonada:

Flores de Aragón
dentro en Castilla son...

E los niños tomaban pendoncicos chiquitos, y, caballeros en cañas, jinetando decían:

Pendón de Aragón
pendón de Aragón...»

Con su sencilla curiosidad, junto a los grandes hechos del comienzo del imperio español, recoge motivos que impresionan a las almas sencillas, como el «espantoso eclipse que el sol hizo», en 29 de julio de 1478, en que «fué gran temor en las gentes, y fuían a las iglesias», o la manera de contar «de cómo se comenzaron en Sevilla a prender e quemar y reconciliar los herejes judaicos, y de la gran pestilencia del año de ochenta y uno», o la obsesión por las inundaciones y lluvias («Otra vez de muchas aguas», titula el capítulo LXXVIII) [1]. Igualmente da notable variedad la entrada de anécdotas en las descripciones de guerras. Así, en torno a la toma de Almería, nos cuenta cómo, en una cacería, apareció un lobo, «y como aquello vido un mozo de la villa de Utrera, llamado Alonso Donayre, desnudóse e echóse a nado en la mar en pos del lobo, en presencia de todos, e toda la caballería no miraba otra cosa, e siguióle tanto hasta que con las ondas no se veía el lobo ni el mozo, e todos pensaban que eran ahogados; e donde poco dieron vuelta, el lobo delante e el mozo detrás de él, acarreándolo hacia donde la gente estaba, e llegando

[1]) Igualmente, confróntese «Del espantoso temblor de tierra», de 1504 (capítulo CCI). Véase el interesante prólogo de Calzada en la edición citada.

cerca de tierra, el rey don Fernando entró en su caballo en la mar, hasta que le daba el agua a las cinchas, e mató el lobo a lanzadas, y el mozo salió y fuése por otra parte, y todos ovieron mucho placer de esto». Del mismo modo destaca, las galas, músicas y festejos, de las entradas triunfales en ciudades conquistadas, y otros acontecimientos reales. Cuanto traza alguna semblanza física como la del Duque de Cádiz, no falta el detalle pintoresco: «tenía algunas pintas por el pescuezo e manos».

Mosén Diego de Valera (¿1412-1488?) ocupa un papel destacado en la historiografía de esta época. Su *Crónica abreviada*, recopila obras anteriores a él, siendo sólo personal en la parte referente a Juan II, que ya corresponde a su juventud. Cirot lo considera como un historiador medieval de espíritu, que recoge falsas leyendas y no se fija con cuidado en el orden cronológico de los sucesos. Hoy, Torre y Carriazo, han destacado su obra y su significación. Valera compuso, además de sus obras históricas, poesías de *cancionero* y ejemplos de didáctica como el *Doctrinal de Príncipes* (dedicado a la enseñanza de Fernando el Católico), un *Cirimonial de Príncipes*, curioso, un *Tratado de los rieptos y desafíos*, etc. Entre su labor de cronista, el *Memorial de diversas hazañas*, sigue la versión castellana de las *Décadas* de Palencia, si bien con algunos nuevos elementos. Es también autor de una *Genealogía de los Reyes de Francia* [1]). Lo fundamental de él es la *Crónica de los Reyes Católicos* [2]). Carriazo ha demostrado su autenticidad y la ha publicado y estudiado. Consta de noventa y dos capítulos y alcanza los primeros catorce años del reinado de Fernando e Isabel. Las dos partes fundamentales de ella se refieren a la guerra de Portugal y a la de Granada. En la primera hay coincidencias

[1]) Vivió Diego de Valera en los tiempos de Juan II, Enrique IV y Reyes Católicos, interviniendo en la política y siendo consejero y embajador. Parece que nació en Cuenca; fué doncel de Juan II (1427), estuvo en la batalla de la Higueruela, siendo armado caballero ante Huelma (1435). Viajó por Francia, Bohemia, Dinamarca, Inglaterra, etc. (1437-44) en misiones diplomáticas. Tomó parte en la batalla de Olmedo y en la prisión de don Álvaro de Luna. Sirvió en las casas de Stúñiga (Sevilla) y del Conde de Medinaceli. Vivió últimamente en el Puerto de Santa María. Los últimos datos de su vida son de 1488. Véase Lucas de Torre, *Mosén Diego de Valera. Su vida y sus obras* («Boletín de la Academia de la Historia», 1914, LXIV, págs. 50, 133, 249 y 365); J. de M. Carriazo, *Diego de Valera. Crónica de los Reyes Católicos*, «Edición y Estudio», Madrid, 1927.

[2]) *Crónica cierta y verdadera de los católicos príncipes el Rey don Fernando e la Reina doña Isabel de esclarecida e gloriosa memoria* (vide ed. Carriazo).

con las *Décadas* de Palencia, si bien con elementos originales de Valera. Es mejor y más personal la parte referente a la guerra de Granada, aunque también con alguna fuente precisa. Carriazo llama a Valera «el caballero inquieto, docto y andariego de los días de Juan II, el prudente moralista y hombre de consejo de los malos tiempos de Enrique IV», que en el tiempo de los Reyes Católicos «se revela... como un político bien documentado, de mirada sagaz, de admirable amplitud de pensamiento». La mayoría de sus *Epístolas*, algunas muy interesantes, corresponden a este último período [1]). Menéndez y Pelayo dice de ellas: «Sin ser propiamente cartas familiares, sino más bien memoriales, disertaciones y arengas políticas disfrazadas en forma epistolar, participan, no obstante, de la soltura y animación propias de las correspondencias auténticas, y el estilo casi siempre natural y a las veces enérgico y apasionado parece transportarnos en medio de las luchas del siglo XV».

[1]) Véanse *Epístolas y tratados* de Mosén DIEGO DE VALERA en «Bibliófilos Españoles».

Para todo lo referente a la historia en nuestra Edad Media (en los correspondientes capítulos anteriores y en la parte en que penetran en los otros reinados los historiadores señalados aquí), véase RAFAEL BALLESTER Y CASTELL, *Las fuentes narrativas de la Historia de España durante la Edad Media* (1417-1474), Palma de Mallorca, 1912. Confróntese, para los puntos que pueden estar superados, con Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía*...

Sobre NEBRIJA, véase «Miscelánea Nebrija» (homenaje y estudio), en «Revista de Filología Española», 1945. Entre sus artículos: IGN. ERRANDONEA, *¿Erasmo o Nebrija?;* BENITO SÁNCHEZ ALONSO, *Nebrija historiador. De la evolución de nuestro humanismo;* FELIPE MATEU, *Decadencia de la escritura en el siglo XVI* (De Nebrija a Vives).

II. LOS SIGLOS DE ORO

A) APOGEO DEL RENACIMIENTO. EL SIGLO XVI

CAPÍTULO XVII

Renacimiento y erasmismo

Los Siglos de Oro. El Renacimiento español. — Filología y neoplatonismo. — Erasmo en España. — Alfonso de Valdés; su sátira de los abusos; su parcialidad; su concepción del cristianismo. — Juan de Valdés; su actividad religiosa; el escritor. — El erasmismo y la sátira lucianesca; Villalón.

Los Siglos de Oro. El Renacimiento español

En los siglos XVI y XVII, adquiere su plena madurez la cultura española. En ellos se logran sus notas esenciales. Todo lo anterior — Edad Media — había sido una preparación, y lo posterior — desde el siglo XVIII — sigue un proceso de disgregación o descomposición. Al lograrse la unidad nacional, la unidad religiosa y adquirir España como potencia un carácter universal, fija de una parte su posición frente al mundo, y de otra encuentra dentro de sí su forma, su sistema, su organización. Si nos ceñimos a la literatura, veremos cómo antes de los Siglos de Oro las obras de un valor de raza y una belleza perenne se daban de un modo aislado y en determinado género. En los siglos XVI y XVII se van logrando obras perfectas en las diferentes formas literarias a la vez que en todas las principales ramas de la cultura. El Medievo iba revelando posibilidades de raza en un género. El siglo XII vió culminar la

epopeya en *Mio Cid;* el XIII, la meditación y descripción religiosa desde la mística y sistema doctrinario de Llull, en catalán, a la ingenua narración devota del castellano Berceo; el XIV, el humorismo del Arcipreste y la ironía de algunos cuentos de Juan Manuel; el XV, por fin, la prosa popular del *Corbacho*, las gestas resueltas en lirismo con los romances, la reunión de diversas corrientes tradicionales en obras maestras del último cuarto de centuria, en las *Coplas* de Jorge Manrique y *La Celestina.* Como ocurre siempre, en la evolución de un organismo o una cultura, no se procede por saltos, y de lo primario a lo maduro hay un grado intermedio y próximo a éste. Por eso el siglo XV es el que más se acerca a la pluralidad de facetas de la Edad Áurea. Pero el gran progreso que supone el XVI es innegable. Si observamos la lírica, por ejemplo, son muchos los nombres de poetas que pueden sonar situados entre los dos cancioneros — el de Baena y el de Hernando del Castillo —; pero si seleccionamos hasta separar de los valores circunstanciales los poetas que hayan hecho una obra lograda en un idioma que aun hoy sea algo vivo, sólo podríamos quedarnos con algunos ejemplos de la obra de Mena, unas composiciones breves de Santillana y las citadas coplas, obra maestra de Jorge Manrique. En cambio, si de la Edad de Oro separamos íntegramente el siglo XVI, advertiremos que desde Garcilaso se incorpora la métrica italiana, con lo cual entramos en nuestra lírica moderna, y que al lado del innovador de la época de Carlos V siguen nombres como fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Herrera y los comienzos de Góngora, Lope y Quevedo; eso sin citar nombres secundarios, no por eso desprovistos de valor; y sin lo portugués, con Camões.

Conviene distinguir entre los dos Siglos de Oro, que durante la centuria pasada solían incluirse en un grupo único o ampliando la base del primero, para considerar decadencia y mal gusto la parte esencial del segundo. Pfandl ha destacado la unidad de la época barroca, pero partiendo de una literatura nacional, sólo desde la etapa de Felipe II. Indudablemente que fué en tiempo de este monarca cuando se dan las grandes obras maestras de raza, diversas de una influencia italiana, de menor personalidad racial en tiempos del Emperador. Así, en arquitectura, El Escorial, en pintura la primera época del Greco y el ascetismo de Morales, y en música Victoria. Pero, moviéndonos en un ambiente literario,

no podemos hacer un corte con la primera mitad del siglo XVI, pues muchas de sus facetas siguen en la segunda, y aun quedan en el momento del cruce entre las dos centurias, en la figura central de Cervantes especialmente.

Partiendo, pues, de la época del Emperador, nos encontramos con dos siglos perfectamente separables, dentro de una unidad integral superior. El siglo XVI, al que denominamos «Apogeo del Renacimiento español» [1]), y el XVII, al que designamos con el nombre de «Época nacional». Podríamos a este segundo aplicarle el sugestivo título de «Época barroca», de Pfandl, pero vemos el inconveniente que tiene esta palabra, ya por haber sido desnaturalizada por determinados críticos, especialmente al aplicarla al orden ideológico, ya porque nuestras ideas del arte y literatura barroca son muy concretas, y no pueden aplicarse a todas las formas poéticas de ese siglo. Cervantes se halla en la intersección de las dos subépocas.

A la diferencia de estilo entre el siglo XVI y el XVII en lo literario, cabe aplicar los conceptos fundamentales en la historia del arte de Wölfflin, lo lineal del primero y lo pintoresco del segundo, lo acabado de uno y lo inacabado del otro, las formas cerradas del XVI y las abiertas del XVII. Y de la misma manera que en una obra clásica las varias partes tienen personalidad independiente, pero dentro de una ley de coordinación entre ellas que las ata en superior unidad, así nuestro siglo XVI — como sus obras significativas — puede dividirse en dos momentos: el de Carlos V y el de Felipe II, que tienen vida propia y a su vez se agrupan en un todo armónico.

La época de Carlos V es esencialmente un momento de universalidad, de vida hacia afuera. España realiza un Renacimiento español, pero mirando a Italia — lírica de Garcilaso —, y una moda de prosa retórica cosmopolita — Guevara —; vive un mundo caballeresco — imitaciones del *Amadís* —, y a veces se asoma al realismo

[1]) Sobre las discusiones en torno a la existencia misma del *Renacimiento español*, véase el cap. I, *Spain's Attitude towards the Renaissance* y su I. *Opinions concerning the Renaissance in Spain*, en el hondo y sugestivo estudio de AUBREY F. G. BELL, *Notes on the Spanish Renaissance*, en «Revue Hispanique», 1930, páginas 319-652. El planteamiento por Kemplerer, en 1927, de la cuestión: *Gibt es eine spanische Renaissance?* (en «Logos», 1927, págs. 129-161) ha desenfocado la cuestión.

Hoy es tan evidente la existencia de un Renacimiento español, con su modalidad especial, como la del francés, alemán o inglés.

de raza — *Lazarillo* —. La época de Felipe II es la de una España hacia adentro, ascética, mística, sin nota de picaresca o de frivolidad, nacional, cerrada — fray Luis, Herrera, los místicos, Ercilla.

Aubrey Bell, que amplía el Renacimiento español al siglo precedente (al xv), considerado éste como la «época preparatoria», señala los siguientes períodos de nuestra Edad de Oro: *a)* Época de *los descubrimientos* y de la imitación formal de Italia *(La Celestina,* Lebrija y Garcilaso — 1492-1522 —); *b)* Predominio *crítico:* influencia de Erasmo (1520-1550) — Vives, Victoria, Valdés, Cano —; *c)* Gran reacción *mística* contra la mera forma externa (1550-1580, Santa Teresa), seguida *d)* por la época de la *teoría literaria* (1570-1600), que a su vez termina la obra de los místicos Luis de León y San Juan de la Cruz, la pintura del Greco y la música de Victoria. *e)* Doble reacción de la nueva generación (1600-1640), de una parte, barroca, *culteranismo y conceptismo* de Góngora y Quevedo, de otra *naturalista y popular;* Cervantes, la picaresca, Lope, Tirso, la pintura de Velázquez. Por último, *f)* sustitución de la reacción popular por un nuevo *trascendentalismo,* basado en la desilusión y el desengaño: Calderón, Gracián [1]).

El Renacimiento español coincide con el italiano en el desarrollo de la filosofía neoplatónica, con el sentido humanístico del idioma, con el culto de la forma. León Hebreo, Nebrija y Garcilaso son ejemplos de estos tres conceptos. España, desde un punto de vista nacional, utiliza del Renacimiento italiano la forma perfecta, la imagen de origen clásico — desde Garcilaso a fray Luis —, los modelos griegos o latinos, un sistema de pensamiento, la nueva forma filosófica que suponía el incorporar Platón a la ideología cristiana. *Los nombres de Cristo* de fray Luis son el ejemplo más excelente de esto. Se basa en una realidad nacional y no se limita a la imitación. La erudición humanista se une con el sentido apropiado de la obra literaria. Así como al final del siglo xv lo culto y popular se mezclaban, pero rara vez se fundían — como en el estilo de *La Celestina* —, en la época del Emperador se consigue el equilibrio entre forma y fondo, entre erudición y vida poética, en Garcilaso especialmente. Pensemos en la dife-

[1]) Según el estudio arriba citado. La clasificación de Bell, sumamente aguda y objetiva, sirve para estructurar en subperíodos y géneros la compleja materia de los dos Siglos de Oro.

rencia en relación con esto de las citas clásicas en las *Coplas* de Jorge Manrique, que ya indicábamos eran lo más flojo de la composición.

Filología y neoplatonismo

La Biblia Poliglota de Cisneros fué una de las obras de más envergadura del Renacimiento hispano. Los trabajos se habían comenzado en 1502 y los primeros volúmenes impresos aparecieron el 1514 y 1517, fecha esta última de la muerte del Cardenal. Constituyó una empresa de mérito y esfuerzo excepcional. El texto caldeo, hebreo, griego y latino, en el Antiguo Testamento, y el griego y latino del Nuevo constituían un trabajo que sólo podía realizarse en un ambiente en que la cultura semítica había convivido con la latina, pudiendo ofrecer al mundo esta Biblia Complutense, la primera poliglota de la historia. El revisor de los textos grecolatinos de la Poliglota, Nebrija, representa la ciencia humanista, el enlace con Italia, donde vivió, la ciencia renacentista de Salamanca, en cuya universidad explicó, y la fijación del idioma en su *Gramática castellana* y sus diccionarios. El pensador Juan Luis Vives (1492-1540) tuvo también relación con los estudios filológicos en su *Exercitatio linguae latinae*. Fué un gran temperamento de pedagogo, dedicándose a las ramas de la filosofía que podían auxiliarle más en este aspecto: la psicología y la ética Percibía todo lo que había de muerto en el estudio rutinario de la Antigüedad y en el empleo de un latín rudo y torpe. Sentía el alma de la cultura grecolatina. Aplicaba sus observaciones fruto de la experiencia a la forma y sistema de los estudios humanísticos, y quería basar la ciencia en la utilidad, en el resultado. Un sentido de la experiencia directa le hace precursor de Bacon y aun de Descartes, situándole «a la cabeza de todos los modernos en el campo de la pedagogía hasta Pestalozzi» [1]).

[1]) A. Lange, *Luis Vives*, traducción revisada por Menéndez y Pelayo, Madrid, «La España Moderna», 1894; Adolfo Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, 1903; Otto Burger, *Erasmus von Rotterdam und der Spanier Vives*, Munich, 1914; Ríos Sarmiento, *Juan Luis Vives*, Editorial Juventud, 1940; etc. Véase el número dedicado a Vives, de la «Collection Occident», París, 1941, y las publicaciones de los «Amigos de Vives», Valencia, 1940. Un esquema de la temática de Vives y resumen de su bibliografía en Manuel Batlle Vázquez, *Introducción, programa y bibliografía para un curso ... sobre Vives*, Murcia, 1942.

Para Menéndez y Pelayo, Vives fué el «genio más universal y sintético que produjo el siglo XVI en España», y compendio de nuestro Renacimiento. Se anticipó a Bacon en la reforma de estudios y disciplinas, y en su intuición al método experimental. Su posición no es absolutamente antiaristotélica, aunque no gustaba de los escolásticos más serviles. Su penetrante ciencia psicológica domina en el tratado *De anima et vita*. Católico y de gran sentido social, es autor de dos obras importantísimas: *De subventione pauperum* y *De communione rerum*, atacando a los dos peligros en esta materia, el predominio individualista y el comunista. El segundo tratado (crítica de la organización de tipo comunista de los anabaptistas de Münster en 1535) es agudamente adivinador y fecundo [1]). Su carácter suavemente levantino, valenciano; su cariño a su nueva patria, Brujas; su actitud serena, comprensiva y humana, laten junto a los problemas filosóficos o morales a través de toda su obra. Actualmente, Marañón ha evocado con gran finura y penetración la personalidad humana de Vives: su juventud en la huerta valenciana; sus estudios en la Sorbona; su gota y su humor; su sobriedad y pasión de intelectual; su amor sereno a Margarita, su esposa; sus anhelos de paz. «Luis Vives amaba la paz — nos dice —. Sentía, sí, como los otros, el orgullo de su obra y de su patria; pero su corazón se estremecía ante el espectáculo de la violencia. Por eso amaba sobre todas las cosas su deambular solitario por el manso paisaje levantino, junto a las acequias fecundas o en la playa rizada y rumorosa». Así evoca Marañón la juventud del humanista: «Una vez... duró su fuga varios días. Como no nos dice dónde estuvo, podemos imaginar que se perdió entre los huertos floridos, por los naranjales cercados de setos de ciprés; y que en una ocasión se quedó dormido con su Virgilio en la mano, y al despertar vió un enjambre de esas abejas de España que, según Plinio, sacan del esparto sabor dulcísimo para su miel. «Parecían una nube oscura sobre el azul sutil del cielo, enloquecidas de no sé qué especie de embriaguez de libertad.» Acaso una le picó en los labios, como a

[1]) Véase la traducción y estudio de *De communione rerum*, en la obra de W. González Oliveros, *Humanismo frente a Comunismo*, Valladolid, 1937. Como decía, veía también Vives los defectos egoístas del individualismo excesivo, y así había afirmado en *De subventione pauperum:* «Que lo que da Dios a cada uno no se lo da para él solo». Vives ve claramente cuál es la posición católica, serena y ecuánimemente.

Platón, presagiando la dulce suavidad de su elocuencia» [1]). Para el Vives amigo de lo cotidiano, poseen un encanto supremo sus *Diálogos*, que fueron dictados, en latín, como libro de ejercicios escolares: *Exercitatio linguae latinae* (Basilea, 1538). Aunque su traducción castellana es muy tardía (hecha en Valencia — 1723-29 — por el profesor y eclesiástico Cristóbal Coret y Peris), el texto se ha hecho clásico y hace vivir, dignamente, el ambiente más querido del humanista del XVI [2]). Entre las obras cumbres de Vives se hallan la *Introductio ad sapientiam* (tratado de moral práctica) y *De institutione feminae christianae* (de gran influjo) [3]).

En la aplicación, principalmente, de la pedagogía a los estudios filológicos, Vives entra en la línea del humanismo que en España abre Nebrija y al que siguen el Brocense y Simón Abril.

Otra tendencia era esencialmente filosófica. También Vives, augustiniano, tiene un entronque con la filosofía de Platón, aunque su equilibrio entre idealismo y aristotelismo hace pensar, más que en los neoplatónicos, en el eclecticismo armónico de otros pensadores, como Fox Morcillo. En Italia se habían dado dos corrientes en torno a la vuelta a Platón: una de exaltación exclusivista, injusta respecto a Aristóteles, y otra principalmente conciliadora. Pero aun en este caso se partía de una exaltación viva que permitía reproducir el *Symposion* platónico en el convite de la Villa de Careggi en que Marsilio Ficino disertaba sobre el amor. Influyó este diálogo en nuestro León Hebreo (Judas Abravanel), cuya familia se había instalado en Italia a la expulsión de los judíos decretada por los Reyes Católicos. Su pensamiento, a la vez que absorbía la bella forma italiana, tenía raíces hondas en la filosofía judíoespañola, acompasándose entre la *Fuente de la vida* platónica de Ben Gabirol y el sistema a lo Aristóteles de Moisés ben Maimónides. Estos *Dialoghi d'amore* datan de hacia 1502 y constituyen una doctrina del amor a lo Platón, ciencia que Hebreo llama «filografía», desarrollándola con los personajes Filón — el amor — y Sofía — la ciencia —. En los tres diálogos se discute sobre la

[1]) Gregorio Marañón, *Luis Vives (Un español fuera de España)*, Madrid, 1942.

[2]) Véase este texto, por ejemplo, en la «Colección Universal» de Espasa-Calpe, 1922, revisado y prologado por J. J. M. En su obra antes citada, Marañón tiene muy en cuenta los *Diálogos*.

[3]) Véase Mariano Puigdollers Oliver, *La filosofía española de Luis Vives*, Editorial «Labor», 1940.

esencia y naturaleza, universalidad y origen del amor. Su teoría, según Pitágoras, de los números acordes y la armonía de las esferas celestes, anuncia la *Oda a Salinas* de fray Luis. «La hermosura es la idea», según Abravanel, siendo toda belleza «gracia formal que deleita y mueve a amar a quien la comprende» [1]). Su pensamiento influye en Italia en Castiglione y en Bembo; se traducen sus diálogos al latín, francés y castellano, informan aspectos de la lírica de Garcilaso y de Camões, penetran en tratados de mística y llegan al concepto del amor y la belleza en Cervantes.

Erasmo en España

Un punto muy interesante en la historia del pensamiento y la literatura hispana, típico del europeísmo de la época del Emperador, es el de la influencia rápida de Erasmo de Rotterdam. Al ahondar en algo vivo del espíritu español, como lo es su posición religiosa en torno a los grandes movimientos cristianos, que en términos generales podemos llamar actitud católica y actitud protestante, no es extraño que nos hallemos ante un tema que pueda aún hoy suscitar pasiones y entusiasmos. Indudablemente, la posición erasmista era una avanzada de la actitud protestante: tendía a un cristianismo interior, sin fórmulas, sin liturgia, sin esplendores de culto. Claro está que no llegaba a proscribir todo esto, pero lo consideraba innecesario y sin importancia. Por otra parte, tenemos el desenvolvimiento de la cultura católica en España desde el tiempo de Felipe II — arquitectura, escultura, música, pintura, teatro —, que no sabemos si hubiera podido producirse de haber continuado triunfante el erasmismo. Por esto creemos que es una visión negativa y noventayochista el lamentar el corte con los discípulos de Erasmo, o el añorar una España en

[1]) Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, segunda edición, t. III, Madrid, 1896.

Los *Diálogos* de León Hebrero aparecieron en castellano en Venecia, 1568; en la versión de Carlos Montesa, Zaragoza, 1582, y en la interesante del inca Garcilaso de la Vega, Madrid, 1590.

Véase también: E. Solmi, *Benedetto Spinoza e Leone Ebreo*, Módena, 1903; H. Pflaum, *Die Idee der Liebe, L. Hebreo*, Tubinga, 1926.

En los últimos años, y desde un punto diverso al de los juicios negativos del siglo XIX, ha cobrado nueva forma la idea de la «España sin Renacimiento», principalmente en el libro de Hans Wantoch, *Spanien. Das Land ohne Renaissence*, 1927, sugestivo pero equivocado según nuestro criterio.

la Edad de Oro protestantizante y dividida. Tampoco sería exacto lamentar, culturalmente, el hecho del erasmismo. Éste fué en cierto modo necesario para hacer vibrar muchos impulsos dormidos, para revelar una posibilidad satírica contra el fariseísmo y las prácticas rutinarias de una catolicidad externa (censuras compatibles perfectamente con el dogma católico), por originar una levadura que había de llegar a la madurez y síntesis de raza en Cervantes — sea directa o indirectamente —. Se comprende, por tanto, el erasmismo en tiempo de Carlos V, y también, la rica y segura adquisición de la reacción católica en España en el reinado siguiente. Las dos posiciones contribuyen a un todo armónico, que se explica y complementa, sin que lo primero llegue a estorbar la línea recta de una cultura que se dió en el momento más maduro con valores esencialmente católicos. Pudiéramos decir, con una mera comparación literaria y sin trascendencia, que todavía hay muchos espíritus que no se han dado cuenta de la profundidad del drama de Bernard Shaw en que trata de explicar y justificar, a la vez, a los que quemaron y a los que canonizaron a Juana de Arco.

Puede decirse que el predominio erasmista en España abarca unos quince años. Al iniciarse encuentra el terreno abonado en los «alumbrados» que tendían a un cristianismo desnudo, sin ritos, a base de conversaciones y lecturas de los Libros Santos y de desprecio por todo lo rutinario y formulario. Parece que de las dos actitudes predominantes en los «alumbrados», la denominada «dejamiento» era visiblemente heterodoxa, mientras que su «recogimiento» podía ser una posición espiritual compatible con la doctrina de la Iglesia, sobrepasando las formas corrientes piadosas de ésta, pero sin negarlas. Baste decir que la actitud de «recogimiento» ortodoxo se define en el *Tercer Abecedario* de fray Francisco de Osuna, uno de los fundamentos de la mística ortodoxa. Es posible que hubiese, sin embargo, en muchos casos, un entronque secreto o meramente coincidente con la doctrina de Lutero, y de hecho el «iluminismo» abonó el campo en que había de florecer la ideología de los libros ascéticos de Erasmo. Uno de éstos, de más desarrollo en las lecturas y versión por España, fué el *Enquiridión*, que ya se conocía en 1520 [1]).

[1]) Erasmo lo había publicado en sus *Lucubratiunculae*, Amberes, 1503-4; se dirigía a un militar disipado y mujeriego llamado Juan, y al que aconseja los deberes del cristiano. Véase para toda esta parte el hondo y completo estudio de MARCEL BATAILLON, *Erasme et l'Espagne*, París, 1937.

En los medios cultos de los cabildos catedrales se leía, se comentaba, se saboreaba a Erasmo. En el fondo, los ataques eclesiásticos iban propiamente contra los frailes, y los franciscanos eran los que más se daban por aludidos. Venía a ser un pleito entre clero secular inteligente y órdenes monásticas poco humanísticas. El año 1520 se había traducido la *Querela pacis* de Erasmo por Diego López de Cortegana; y un canónigo de la catedral de Palencia, «el Arcediano del Alcor», Alonso Fernández de Madrid, acaba el traslado del *Enquiridión* o, *manual del caballero cristiano* en 1525. Contaba con el favor del arzobispo de Sevilla e inquisidor general Alonso Manrique, al que va dirigida la versión [1]). En la obra se glosa la comparación de San Pablo (VIII de la *Epístola a los Romanos* y XII de la *Primera a los Corintios)* de que somos los cristianos, por medio del Espíritu, miembros de un cuerpo místico, cuya cabeza es Cristo. La forma especial en que se desenvuelve Erasmo es suave y acaso cautelosa, penetrando en su obra sátiras de las devociones externas, aunque sin desecharlas completamente. El texto produce gran revuelo, especialmente el «Monachatus non est pietas» erasmista, y la reacción se desenvuelve en la forma más pintoresca. Alguna anécdota es significativa. Un fraile predica contra Erasmo y su traductor en un lugar próximo a Palencia. «¿Qué esperan — decía — los que tienen entre manos el *Cherrión* o *Chicharrón* de Erasmo, los que lo leen sin cesar en los corrillos y vías públicas? ¿No saben que estos días pasados, el arcediano del Alcor, aquel, digo, que tradujo el *Enchiridion* de Erasmo fué tragado por la tierra, que se abrió de repente? Todos los presentes se pasmaron, pensando que había pasado así. Estaba allí por casualidad alguien que acertó a pasar por el pueblo, buldero por más señas, el cual en plática pública declaró así la invención del franciscano: — Muy verdadero es, dijo, que la tierra abriéndose de repente, devoró al arcediano del Alcor, para apartarle de los frailes, malísima casta de hombres. Pero también es verdad que lo vomitó en Palencia, donde le vi ayer sano y salvo» [2]).

[1]) El Arcediano del Alcor nació en 1475 y murió en 1559. La traducción se publicó el año 1526. Este mismo año aparece, junto a una versión del *Contemptus mundi*, la del *Sermon del Niño Jesús, compuesto por Erasmo Roterodamo, doctor teólogo*, en Toledo, por Miguel de Eguía.

[2]) Se refiere en una carta latina de Diego Gracián de Alderete a Juan de Valdés (MARCEL BATAILLON, «Prólogo» a *El Enquiridión, o manual del caballero cristiano*, edición Dámaso Alonso [«Revista de Filología Española», anejo XVI, Madrid, 1932]). El mismo Arcediano del Alcor cita un hecho semejante a éste,

El humanista de Burgos, Juan Maldonado, escribió a Erasmo, en 1526, quejándose de los ataques de los frailes, pero celebrando las alabanzas «de los doctos» y hasta la curiosidad y entusiasmo del vulgo, sobre todo de mujeres. Además del *Enquiridión* le habla de «algunos diálogos de los *Coloquios*» que «traducidos al español vuelan en manos de hombres y mujeres». Miguel de Eguía, impresor de Toledo, «apóstol del iluminismo erasmista», correspondía al grupo de Rodrigo de Vivar, «alumbrado», que figura en un proceso de la Inquisición. También en Salamanca, en Alcalá, en Sevilla, se leía mucho al humanista holandés. Luis Vives escribía a Erasmo, en 1527, sobre el éxito de sus traducciones en España: si los leen muchos «como me dicen que pasa, quitará a los frailes mucho de su antigua tiranía». Se había consumado el saco de Roma, y Vives creía que el Emperador podía favorecer la causa de Erasmo, y que en España sus doctrinas podrían liberar al rebaño de Cristo de sus malos pastores, «gracias a las victorias» de Carlos V «y siendo prisionero el Sumo Pontífice». La posición próxima al luteranismo de los erasmistas resultaba así clarísima. Pensemos en la escisión de la Iglesia de Inglaterra, y veremos cómo España estuvo a un paso de una separación de la catolicidad. La entrada de las tropas del Emperador en Roma, ese mismo año, había sido la revolución erasmista en acción, y pudo tener consecuencias catastróficas. Los escritores influídos por esa ideología, como Alfonso de Valdés, habían de disculpar el hecho y aun, en el fondo, exaltarlo [1]).

que revela la antipatía de los franciscanos contra Erasmo y su versión, utilizando con este fin el púlpito: «Un padre fray Juan de San Vicente... más hablador que letrado, ha procurado alterar este pueblo... públicamente predicando. Las protestas llegaron al inquisidor Manrique, que tuvo que reunir una junta de teólogos, que examinaron las proposiciones de Erasmo acusadas de heréticas». En 1528, un franciscano, Carvajal, publicó una apología de las órdenes monásticas contra Erasmo.

[1]) En 1528, en Logroño, por Miguel de Eguía, se imprime la *Declaración del Pater noster, seguida del Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro señor*, obras ambas de Erasmo, dirigidas a Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo. En cuanto al texto español de los *Coloquios*, puede verse en los *Orígenes de la novela* de Menéndez y Pelayo, t. II («Nueva Biblioteca de Autores españoles»). El *Coloquio* de Erasmo «intitulado *Institución del Matrimonio cristiano*», aparece traducido por Diego Morejón, Medina, 1527, y Valencia, 1528. La obra venía a ser la aplicación de la suave sabiduría del humanista a la vida conyugal, a base de la «caridad mutua», de la comprensión por la doble buena voluntad. Tres *Coloquios* se publican en Valladolid, 1528, y la serie de *Coloquios familiares*, en versión de fray Alonso de Virués, en 1529. Otras reimpresiones más completas (los *Coloquios* llegan a once), datan de este año, Sevilla, y del siguiente, Toledo.

El erasmismo de los Valdés merece un estudio más detenido, pero, además, hay una corriente de libertad, de cristianismo esencial y escriturario que, según Bataillon, permite llevar el erasmismo hasta *Los nombres de Cristo*, de fray Luis de León. En la parte de la sátira de los abusos eclesiásticos y de la moral de muchos religiosos, aparte de la coincidencia o influencia en Gil Vicente, se hallará también en Naharro, en Diego Sánchez de Badajoz, en Micael de Carvajal, en Sebastián de Orozco. En medio del triunfo y lucha del erasmismo, una dirección nueva de la Iglesia española se iniciaba con el vasco Íñigo de Loyola, hombre de disciplina y acción que en los comienzos de su carrera fué acusado y tachado de «iluminismo». Son algo contradictorios los testimonios en relación con el aprecio de Loyola sobre Erasmo, pero posee muchas posibilidades de exactitud el relato del P. Ribadeneyra según el cual a San Ignacio, al leer el *Enquiridión*, «se le comenzaba a entibiar su fervor y a enfriársele la devoción». En el fondo, la posición de Loyola era lógica: por el camino de Erasmo se iba a un cristianismo negativo, cuyas consecuencias últimas vieron bien claras algunos espíritus agudos como Juan de Valdés. En cambio quedaba otra gran posibilidad católica, discutida hasta hoy con pasión, a la luz de otros órdenes de valores, pero indudablemente fecunda en el arte y las letras, y hacia ella se dirigió el seco y militante caballero de Montserrat [1]).

Al morir Erasmo en 1536, empiezan las prohibiciones de sus obras. Dos años después desaparece de la tierra el arzobispo Manrique. La reacción antierasmista había triunfado.

Alfonso de Valdés; su sátira de los abusos; su parcialidad; su concepción del cristianismo

Alfonso de Valdés, secretario del Emperador y al que se llamó «más erasmista que Erasmo», hizo vivir en dos obras de

[1]) Por otra parte, Bataillon cree que hay unas ciertas coincidencias entre alguna actitud renovadora de Erasmo y aspectos de la Compañía, como el ser ésta una orden religiosa diversa de las otras, con organización secular, sin coro ni clausura. En la época de Alcalá y Salamanca, Íñigo estuvo en contacto con el grupo de Miguel de Eguía. Para esta etapa de la vida de San Ignacio, en resumen, véase Ricardo G. Villoslada, *Manual de Historia de la Compañía de Jesús*, 1941, especialmente págs. 35 y sigs.

excelentes condiciones literarias, llenas de sátiras a los abusos eclesiásticos y preconizadoras de un cristianismo íntimo, dos monumentos importantes de la política internacional de Carlos V: las consecuencias del saqueo de Roma, y la posición de Francisco I después de la derrota de Pavía y su prisión en Madrid. La primera o *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, llamado también *de Lactancio y un arcediano*, defiende al Emperador de los atropellos y sacrilegios cometidos en la Ciudad Santa en 1527, acusa al Papa de perfidia política y considera el saqueo como castigo de Dios por la relajación y depravadas costumbres de la mayoría de los eclesiásticos de la corte pontificia. Lactancio representa la ideología del autor y por lo tanto de Erasmo, mientras que el arcediano lamenta los sucesos de Roma y clama al cielo. En los párrafos de Lactancio se preconiza la caridad evangélica, la pobreza, la sencillez, el cumplimiento del deber; y la condenación del abuso de fórmulas y ceremonias externas, la multiplicación de las reliquias e indulgencias, la avaricia y venalidad — en tópico — del eclesiástico: «Veo, por una parte, que Cristo loa la pobreza y nos convida, con perfectísimo ejemplo, a que la sigamos, y por otra veo que de la mayor parte de sus ministros ninguna cosa sancta ni profana podemos alcanzar sino por dineros. Al baptismo, dineros; a la confirmación, dineros; al matrimonio, dineros; a las sacras órdenes, dineros; para confesar, dineros; para comulgar, dineros. No os darán la Estrema Unción sino por dineros; no tañerán campanas sino por dineros; no os enterrarán en la iglesia sino por dineros...; de manera que parece estar el paraíso cerrado a los que no tienen dineros» [1]). A través de toda la obra se revela la influencia del gran pensador holandés, de «aquel excelente varón Erasmo Rotherodamo, que con mucha elocuencia, prudencia y modestia en diversas obras que ha escrito descubriendo los vicios y engaños de la Corte romana, y en general de todos los eclesiásticos». A cada profanación realizada por los soldados en el saco de Roma, contrapone una inmoralidad o venalidad del clero pontificio. Así, por ejemplo, a la indignación del arcediano por la «abominación» de «hurtar la custodia del altar y echar en el suelo el Santísimo Sacramento», Lactancio opone el sacrilegio del sacerdote que dice misa, estando en pecado. A la profanación

[1]) Menéndez y Pelayo (*Historia de los heterodoxos*, IV, 1928), llama a estas frases que cita «vulgarísimas acusaciones de sacristía».

de templos, por hacer entrar caballos como a un establo, contesta Lactancio: «Pues, quien trae una manada de vicios a la iglesia, que son peores que bestias, ¿no es peor que el que trajese una manada de caballos?» Valdés escribe con frase precisa y gráfica, el diálogo cobra animación y pasión, lo que pudiera ser exposición doctrinal adquiere un vigoroso dramatismo, aunque con desigualdades y cansado a la larga. La fuerza satírica de muchas frases de Lactancio es prueba del mérito literario de este diálogo, por otra parte de gran habilidad dialéctica. Sin embargo, los razonamientos de Lactancio son claramente sofísticos, y se explica que frente a ellos razonara Castiglione: «Vos, nuevo reformador de las órdenes y de las ceremonias cristianas, nuevo Licurgo, nuevo legislador, corrector de los Santísimos Concilios aprobados, nuevo censor de las costumbres de los hombres, decías al Emperador que reforme la Iglesia con tener presos al Papa y a los cardenales, y que haciéndolo conquistará gloria inmortal... Porque los clérigos sean malos, ¿creéis que esto justifica el robar las custodias y los incensarios?»

Para Menéndez y Pelayo, aunque «el estilo salva los libros», se lamenta de la falta «de sentido poético y de delicadeza de alma» del autor, al no ver en Roma más que «el dinero y los curiales», sin horrorizarse de las profanaciones ni de los destrozos en la «Atenas del Renacimiento, el templo de las artes». La posición de Valdés era peligrosa para el arte, y, desgraciadamente, en España dejó semilla. Bataillon ve en este libro un eco de Erasmo, pero de un Erasmo menos cauteloso [1]).

Aun se superan algunas buenas cualidades literarias — especialmente en la figuración de tipos y sátira de cosas concretas —, en la obra madura del mismo Alfonso de Valdés el *Diálogo de Mercurio y Carón*, que hoy sin duda podemos atribuirle [2]).

En él ya no es un hecho determinado el que constituye la base del diálogo entre personas afectas a aquél, sino que se recogen elementos de tradición diversa, como el influjo de Luciano y los

[1]) Por otra parte, Bataillon, en la sátira de las reliquias y prácticas externas por Valdés, ve un sentido muy español de la hipérbole, que le hace pensar en Quevedo.

[2]) Durante algún tiempo se creyó que pertenecía a su hermano Juan de Valdés; pero hoy está completamente resuelta la cuestión. Véase M. BATAILLON, *Alfonso de Valdés, auteur du «Diálogo de Mercurio y Carón»* («Homenaje a Menéndez Pidal», I).

interlocutores de la mitología clásica — Mercurio, Aqueronte («Carón») — típico del Renacimiento, y la sátira de las grandes dignidades del mundo que han pasado de esta vida, según las «danzas de la Muerte» medievales. Cada ánima que va a ser llevada al infierno en la barca de Carón — que no deja de ofrecer una semejanza con la «trilogía» de Gil Vicente — ofrece un retrato vivo, punzante, dramático. El primer libro insiste, especialmente, en las figuras negativas: el predicador, el duque, el obispo, el rey, el hipócrita, contraponiendo a un catolicismo formulario y sin una conducta moral ajustada a las creencias un cristianismo interior sin fórmulas ni rutinas, laico, incorporado al caso del buen casado cuya ánima se salva. En el libro segundo entran más las figuras positivas, el obispo, el cardenal, el predicador y el fraile cumplidores de sus deberes [1]). Las ideas erasmistas de Alfonso quedan bien definidas y con elementos de belleza literaria en expresiones como ésta sobre las peregrinaciones: «Me parecía simpleza ir yo a buscar a Jerusalén lo que tengo dentro de mí». En torno al tema de las ánimas, los diálogos entre los dos personajes centrales se refieren a la política de Carlos V y tratan especialmente de comentar y censurar la conducta del rey de Francia después de Pavía y el pacto de Madrid, al no cumplir lo tratado, haciéndose una apología del Emperador. Otros hechos de política internacional, como el reto de Francisco I y contestación de Carlos o incidencias en relación con Enrique VIII de Inglaterra, dan valor de actualidad de época a la obra. Valdés en todo *Mercurio y Carón* ha superado el sentido de un diálogo circunstancial, logrando una obra en que la amenidad y variedad se realizan por las sucesivas escenas con las almas, entre los párrafos políticos de Carón y Mercurio, en que, desde los cuadros breves como el de la monja desesperada — muy erasmista y que coincide con otra obra análoga en teatro, el *Auto de las Cortes de la Muerte* de Carvajal — a las sátiras amplias y concretas a

[1]) Sin embargo, en estas mismas figuras se coloca Valdés en posiciones sospechosas respecto a ortodoxia, sobre todo en el caso del predicador, que parece desdeñar la oración del *Ave María*, y preferir la oración espontánea del alma, que repetir «palabras que las más veces él mismo que las dice no las entiende». Con razón comentaba a esto Menéndez y Pelayo: «como si pudiera ningún cristiano dejar de entender y repetir con amor la salutación angélica». Sin embargo, en otros pasajes hay un firme tono de buena fe en las afirmaciones de catolicismo, si bien en algunas de las *figuras buenas* del diálogo hay «cierto sabor de iluminismo».

la vez, como la del obispo que sólo se preocupa de lo externo — «obispo es traer vestido un roquete blanco, decir misa con una mitra en la cabeza y guantes y anillos en las manos, mandar a los clérigos del obispado, defender las rentas dél y gastarlas a su voluntad, tener muchos criados, servirse con salva y dar beneficios» — sin practicar la caridad cristiana, y al que Carón define el sentido ideal del prelado que tenía el autor — «Tener grandísimo cuidado de aquellas ánimas que le son encomendadas y, si menester fuere, poner la vida por cada una dellas; predicarles ordinariamente, así con buenas palabras y doctrina, como con ejemplo de vida muy santa, y para esto saber y entender toda la Sagrada Escriptura; tener las manos muy limpias de cosas mundanas; orar continuamente por la salud de su pueblo, proveerlo de personas sanctas, de buena doctrina y vida que les administren los Sacramentos; socorrer a los pobres en sus necesidades, dándoles de balde lo que de balde recibieron» —. Toda esta doctrina se entremezcla con la parte dramática y alternante de las diversas figuras que cruzan rápidamente por el diálogo, constituyendo una obra maestra de observación, sátira de costumbres, preconización de una moral y animado dramatismo, que conserva hoy una vida y actualidad no gastadas. El lenguaje, vivo, armónico y rico en fuerza expresiva, es un modelo [1]). Alfonso de Valdés representa lo que llama Bataillon, «el erasmismo al servicio de la política imperial».

Juan de Valdés; su actividad religiosa; el escritor

A diferencia de su hermano Alfonso, en Juan de Valdés interesa más el hombre que el escritor, aunque éste valga mucho.

[1]) Alfonso de Valdés había nacido en Cuenca hacia 1490. Fué amigo del humanista italiano Pietro Martir de Anghiera. Estuvo en relación, por carta, con Erasmo, aunque es posible que no le tratara oralmente. Empleado en la cancillería del Emperador, llega al cargo de secretario de éste. Estuvo en la dieta de Augsburgo. Se le acusó a la Inquisición por sus diálogos. Murió, en una epidemia de peste, en Viena, en 1532, haciendo profesión de fe católica. Textos: Edición Montesinos («Clásicos Castellanos», t. LXXXIX y XCVI).

Consúltese: Caballero, *Conquenses ilustres, Alfonso y Juan de Valdés*, Madrid, 1875; Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos*, II; Marcel Bataillon, *Alfonso de Valdés, auteur du «Diálogo de Mercurio y Carón»* («Homenaje a Menéndez Pidal», I); J. F. Montesinos, prólogos a los textos de «Clásicos Castellanos», t. LXXXIX y XCVI.

El perfil del reformador religioso, que desde joven se interesa por las reuniones de los alumbrados y que, lejos de España, llega a formarse una corte espiritual para el comentario de las Escrituras y la fina insinuación de sus principios de un cristianismo íntimo en las almas sedientas de religiosidad y de salvación, aunque por equivocados caminos, es algo imborrable e importante en la historia de la Reforma en Europa. Nápoles es la sede de estas reuniones de espíritus inquietos y delicados de estas «sacre conversazioni» de Valdés. En ellas intervenía la joven y bella Julia Gonzaga, en la que la «divina conversación y gentil trato» no quedaban por bajo de su hermosura: «es un pecado que no sea señora de todo el mundo...» decía de ella el autor del *Diálogo de la lengua*. En aquel medio selecto, frecuentado sólo por una aristocracia del entendimiento y la sensibilidad, se manifestaban a Valdés las inquietudes religiosas de muchas almas, a las que él, desde su peculiar punto de vista, aleccionaba, serenaba, alentaba. Menéndez y Pelayo lo considera como un místico *sui generis*, «misionero de capa y espada, catequizador de augustas princesas, y anacoreta de buena sociedad». Se buscaba la salvación, el sosiego interior, el logro de la verdad, sin intolerancias ni extremismos externos. No rompían abiertamente con las prácticas de la Iglesia ni se declaraban no católicos. Nunca preconizaban la intolerancia o el ataque a los disidentes de su doctrina. «No se halla cosa más ajena de un ánimo cristiano que la persecución» — decía Valdés —; «Un ánimo gentil y generoso... no puede aquietarse sino con aquella dignidad para la que fué criado.» Lejos de bullicios y de luchas transcurrió, no sin recelos ni amenazas, la vida de Valdés. A su muerte, el Pontificado condenó su doctrina y ejecutó el anatema en la persona del discípulo Carnesecchi, que murió en la hoguera.

La obra de íntima compenetracion con las actividades de Valdés, fué esencialmente religiosa; traducciones o comentarios de libros sacros; exposición de su doctrina religiosa. Tales libros eran verdaderas improvisaciones, y aparte el celo, el entusiasmo y piedad que, desde su punto de vista, rebosan, no se les puede pedir una gran corrección literaria. Repeticiones, descuidos, italianismos — él siempre redactaba en castellano —, que en algún caso pueden achacarse a los editores. No faltan exquisitos momentos como las confidencias emocionales de Julia Gonzaga a Valdés — hecho

ocurrido en 1536 — recogidas en el *Alfabeto cristiano*. Su ideología se desarrolla ampliamente en *Las ciento diez consideraciones divinas* y los *Comentarios a la epístola de San Pablo a los romanos*. Mejor estilo luce en las versiones de los salmos y del Evangelio de San Mateo, aunque se percibe el improvisador. En esta última traducción, Valdés nos dice: «Tengo por experiencia que nunca mejor hablé en mi vida que cuando he hablado sin haberme puesto a pensar lo que había de hablar; lo mismo digo del escribir».

Pero la obra de verdadera importancia literaria de Juan de Valdés, que a pesar de haberse discutido su autenticidad todo parece hoy tender a concedérsela, es el *Diálogo de la lengua*, que en un excelente estilo castellano se aleja por completo de toda la actividad y preocupación religiosa del autor. Debió de ser obra de sus comienzos en Nápoles, escrita hacia 1535, y se preocupa de explicar y declarar la lengua castellana a los italianos interesados en su estudio. Resulta extraño que no haya un eco en la obra de las inquietudes religiosas del autor y su ambiente napolitano.

Valdés partía — para la exposición de la lengua española — de la obra de Bembo *Prose della vulgar lingua*, defensa del italiano, pero, como dice J. F. Montesinos, «los puntos de vista son distintos y, sobre todo, son distintos los temperamentos y la preparación. Bembo, nutrido de latín y de gramática, es sobre todo un profesional de las letras. Valdés, filólogo o teólogo, es el que viene de fuera y ve claro. Aunque bien dotado como humanista, su fe literaria no es la de Bembo. Éste, al tratar de la lengua vulgar, sigue siendo un ciceroniano. En Valdés queda siempre un erasmista español». El *Diálogo de la lengua*, modelo de corrección de lenguaje, hábilmente construído y de una dialéctica fina, contiene motivos de intento de historia del idioma y de crítica de estilo de las principales obras del castellano entonces conocidas, que se leen con agrado e interés. «El autor — dice Menéndez y Pelayo — es un hombre de mundo y de corte, y no un filólogo paciente, ni entonces había otra filología que la que nace del buen gusto individual, y del estudio y comparación de las lenguas clásicas, y ésta la posee a maravilla nuestro autor.» Con todo, nos parece la obra inferior al *Mercurio y Carón* de Alfonso, en el que el dramatismo y creación literaria poseen cualidades de más alto rango. Todo Alfonso está en esa obra, mientras que Juan sólo se asoma en la fase más superficial de una personalidad inquietante

e inquietadora, a una obra perfecta de estilo, pero en la que el autor aparece con una máscara de impasibilidad [1]).

El erasmismo y la sátira lucianesca; Villalón

El *Diálogo de Mercurio y Carón* une ya el motivo erasmista con la tradición renacentista de la sátira al modo de Luciano. La figura que encarna, sobre todo, esta significación — con las obras seguras o atribuídas — es Cristóbal de Villalón. Debió de nacer en Alcalá de Henares, en donde se graduó de bachiller en 1525, estudiando después en Salamanca y siendo amigo de Pérez de Oliva, el humanista. Enseñó en Valladolid y estuvo al servicio del Conde de Lemos (enseñando latín a los hijos de éste). Entre sus obras seguras se hallan la *Tragedia de Mirrha* (1536), la *In-*

[1]) Los motivos para despojar a Valdés del *Diálogo* parecen inspirados sólo en apasionamientos confesionales. Lo que sí pudo ocurrir es que el texto que ha llegado a nosotros esté alterado. Sobre el tema de la atribución, véase P. Miguélez, *Sobre el verdadero autor del «Diálogo de la lengua» según el códice escurialense*, Madrid, 1918; E. Cotarelo, *Una opinión nueva acerca del autor del Diálogo de la lengua*, Madrid, 1918; Id., *Cuestión literaria. ¿Quién fué autor del Diálogo de la lengua?* («Boletín de la Academia Española», 1920); M. Artigas, artículo en el «Boletín Bibl. M. Pelayo». Textos de Valdés: Del *Alfabeto cristiano* se conoce el texto de la versión italiana, traducción castellana de Usoz, 1861; *El Salterio*, edición Boehmer, Bonn, 1880; *Comentario a los salmos* (edición M. Carrasco en «Revista Cristiana», Madrid, 1885; *Cartas de San Pablo a los romanos y a los corintios*, edición Usoz, 1856; *El Evangelio de San Mateo*, texto por Boehmer, Madrid, 1880; *Las ciento diez consideraciones divinas*, edición Boehmer, 1860, y Usoz; *Trataditos*, editado en Bonn, 1880; *Diálogo de Doctrina cristiana* (reproduce el texto de la Biblioteca Nacional de Lisboa), «...avec une introduction et des notes par Marcel Bataillon», Coimbra, 1925.

El *Diálogo de la lengua* fué publicado en el siglo XVIII por Mayáns, *Orígenes de la lengua española*, 1736. Ediciones modernas: Boehmer, en «Romanische Studien», 1895; con prólogo de Moreno Villa, ediciones «Calleja», Madrid, 1919; con un interesante prólogo de J. F. Montesinos, que hace una buena semblanza de la figura del autor, en «Clásicos Castellanos», tomo LXXXVI.

Consúltese, además de las obras citadas de Carrasco y Menéndez y Pelayo: B. Wiffen, *Life and writings of Juan de Valdés*, Londres, 1865; Boehmer, *Spanish Reformers*, Estrasburgo-Londres, 1874-1883; H. Heep, *Juan de Valdés in seinem Verhatnis zu Erasmus und dem Humanismus*, Leipzig, 1909; el citado prólogo de Montesinos y las *Cartas inéditas de Juan de Valdés* por éste mismo.

Sobre el erasmismo en España: Menéndez y Pelayo, *Heterodoxos*, II; Bonilla y San Martín, *Erasmo en España* («Revue Hispanique», 1907); los prólogos de Marcel Bataillon y Dámaso Alonso en la citada edición del *Enquiridión*; Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, 1937.

geniosa comparación entre lo antiguo y lo presente (1539) y *El Scholástico* [1]).

Nosotros seguimos, para su estudio, la atribución a Villalón de las obras satíricoerasmistas de más renombre, sin dar la cuestión por resuelta. Entre las obras de influjo claramente lucianesco de Cristóbal de Villalón, se halla el *Diálogo que trata de las transformaciones de Pitágoras, en que se introduce un zapatero llamado Mycillo e un gallo en cuya figura anda Pitágoras* [2]). La imitación y en parte traducción de Luciano se hace con brillantez y aguda selección de léxico. La verdadera originalidad, dentro de la forma del diálogo lucianesco, se consigue por el mismo autor en su famosa obra *El Crotalón*, llamándose irónicamente a sí mismo «Christophoro Gnósopho, natural de la ínsula Eutrapelia, una de las ínsulas afortunadas». En el mismo prólogo reconoce el autor sus deudas respecto al satírico helénico, citándose también, entre otros, a Plutarco, Ovidio y Boccaccio. Sobre la fecha de composición debe recordarse la alusión a la peste de Castilla en 1525, como cosa pasada ya algunos años (en el «Primer canto del Gallo», ya que llama a «los libros o diversidad de diálogos, *canto;* porque es lenguaje de gallo cantar»). En todos los «cantos» dialoga Mycilo con el gallo, como en Luciano: «y es de notar que por no ser tradución a la letra ni al sentido le llama *contrahecho;* porque solamente se imita el estilo». Escribe Villalón con notable gallardía y riqueza de forma, siendo notable en sus coloridas descripciones y en su aguda intención satírica. El título *Crotalón* «es vocablo griego, que en castellano quiere decir: *juego de sonajas o terreñuelas*». Los rasgos de sátira eclesiástica, de corte erasmista, predominan en el canto tercero, con fuerza y pasión [3]). En el cuarto canto se recoge la leyenda del «judío errante». En toda la obra hay muchos motivos costumbristas y curiosos, contados con brío y elegancia. Sin duda, la prosa del *Crotalón* es de lo mejor del XVI.

[1]) Véase la *Ingeniosa comparación*, en la edición de Serrano y Sanz («Sociedad de Bibliófilos Españoles», t. XXXIII) y *El Scholástico* en «Sociedad de Bibliófilos Madrileños», t. V, por Menéndez y Pelayo. Esta segunda obra tiene bastante de platónico y más aún ciceroniano. Sobre si son o no de Villalón otras obras, como el *Crotalón*, véase BATAILLON, *Erasme et l'Espagne*, 698 y siguientes y 712 y sigs. Sugiere Bataillon, sobre todo, la atribución del *Viaje de Turquía* a Andrés de Laguna, el botánico.

[2]) Véase el texto de esta obra y del *Crotalón*, por Menéndez y Pelayo, en *Orígenes de la novela*, II («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», vol. VII).

[3]) También aparecen en otras muchas partes de este diálogo.

El ambiente de la corte del Emperador llena la obra de lujo, vitalidad y sonora elegancia. En el canto sexto se habla de la batalla de Pavía y prisión de Francisco I, suponiéndola pintada en los muros del palacio de la hechicera Saxe; en que también se hallan las historias del cerco de Pamplona; la «imperial coronación y triunfo cesárico» en Bolonia (1529), de Carlos V, «felicísimo príncipe y rey de España»; en «otro paño de pared», las empresas de Túnez y otros hechos gloriosos de aquellos años, entre ellos la convocatoria del Concilio de Trento: «todas estas son jornadas en que se muestra admirablemente su buenaventura y hado, profetizado todo y divinado». Todo el ambiente de los palacios y jardines de Saxe, tiene la serena riqueza y suntuaria armonía de fondos de Ticiano sobre motivos de amor: «Demás desto tenía muy deleitosos bosques de laureles, palmas, cipreses, plátanos, arrayanes, cedros, naranjos y frescos chopos, y muy poderosos y sombríos nogales y otras especies de árboles de gran rama y ocupación. Y todos esos estaban entretejidos y rodeados de rosas, jazmines, azucenas, yedras, lilios, y otras muy graciosas flores y olorosas, que junto a unas perenales y vivas fuentes hacían unas suaves cárceles y unos deleitosos escondrijos aparejados para encubrir cualquier desmán que entre damas y caballeros hiciese el Amor» [1]). Por otra parte, hay en la obra una «fantasía filosófica», que Bataillon coloca en la línea que va desde Luciano al *Micromegas* de Voltaire.

Se ha atribuído a Villalón el interesante *Viaje de Turquía*, que hoy Bataillon quiere considerar como obra del botánico y médico Andrés de Laguna, autor del *Pedazio Dioscórides Anazarbeo* (1555). Sea quien sea el autor, reconocemos que la obra «por la agilidad del diálogo, por la ingeniosidad de la ficción, por la amplitud de espíritu y experiencia del mundo» puede considerarse como una obra capital, a la vez seria y de diversión, entre los mejores productos del erasmismo español. El *Viaje de Turquía* revela un humanista que domina el griego, y un escritor vivo y rico maestro del humor. Los interlocutores de los diálogos en que está escrita la obra, arrancados de la tradición popular, son Pedro de Urdemalas, Juan de Votadiós y Mátalascallando. El segundo es una forma folklórica del «judío errante». No falta, a través de

[1]) Véase la discusión de la paternidad del *Crotalón*, en Bataillon, obra citada, págs. 704 y sigs.

la obra, el motivo picaresco, y algunos momentos de la misma han hecho pensar en Rabelais. Se ha advertido que el libro respira erasmismo, pero es contrario a la heterodoxia luterana. Pedro, viajero y corremundos, hace admirar a los otros interlocutores [1]), exclamando significativamente uno de ellos: «Gran ventaja nos tienen los que han visto el mundo a los que nunca salimos de Castilla». Son típicos de actitud y de época las sátiras y conceptos del *Viaje de Turquía:* «El camino real que lleva al cielo — dice Pedro — es la mejor [peregrinación] de todas y más breve, que es los diez mandamientos de la ley, muy bien guardados a mazo y escoplo; y éstos sin caminar ninguna legua se pueden cumplir todos. ¡Cuántos peregrinos reniegan y blasfeman, cuántos no oyen misa en toda la jornada, cuántos toman lo que hallan a mano!» Pero la ironía y sátira del autor del *Viaje de Turquía* es más extensa que en la mayoría de los erasmistas españoles. Realmente esta obra, tan hacia fuera desde el asunto, abre horizontes a toda una moda literaria. La donosura con que se burla Pedro de aquellos que a los pocos meses de salir de España hacen como que han olvidado su propia lengua, la visión del mundo del cautiverio, los motivos de Oriente, los trazos narrativos unidos a la soltura y caracterización del diálogo, dan una especial originalidad al libro. Bataillon ve, en el comienzo de la obra, una mezcla de comedia rabelesiana y de emoción varonil que considera excepcional en las letras españolas de esta época. El tema de la medicina y las curas extraordinarias de Pedro en Constantinopla, su fuga al monte Athos, su viaje de vuelta por Italia y Francia, y las notas de costumbres sobre los turcos (religión, vestidos, ciudades, gobierno, ejército) ofrecen una rica y siempre interesante habilidad [2]).

[1]) Serrano y Sanz cree que Pedro de Urdemalas representa al propio Villalón (él aboga por esta atribución de la obra), Juan de Votadiós, a Alonso de Portillo, y Mátalascallando al clérigo Granada, ambos fundadores del Hospital de la Resurrección en Valladolid, 1553.

[2]) Véase el texto del *Viaje* en Serrano y Sanz, tomo de «Autobiografías y Memorias», de la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. II.

Recientemente, sobre el *Crotalón*, véase MARGARITA MORREALE, *Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto del Crotalón* («Archiv für das Studien der Neueren Sprachen», 1954).

CAPÍTULO XVIII

El teatro renacentista de Naharro y Gil Vicente

Torres Naharro en Roma; su drama renacentista y su inquietud ideológica. — Las teorías teatrales de Naharro y su realización. Las dos épocas de su técnica dramática. — La arquitectura escénica de la comedia *Himenea*. — La personalidad de Gil Vicente; su ideología; su bilingüismo. — Interpretación del *Auto del Nacimiento*. — Las sátiras eclesiásticas. — El tema y desarrollo de la trilogía de *Las Barcas*. — Los asuntos fantásticos y la alegoría. — El tema caballeresco y el costumbrismo.

Torres Naharro en Roma; su drama renacentista y su inquietud ideológica

En este capítulo recogemos los autores que revelan un típico aspecto de la literatura del Renacimiento. Técnicamente, suponen la forma más bella y completa entre los que llamo *primitivos* peninsulares. Naharro vive en Italia y representa sus comedias en Roma. Gil Vicente recoge, en Portugal, todas las resonancias de su época: las corrientes medievales que en él acaban y las inquietudes de la nueva era. Estos fermentos viven en los dos dramaturgos aquí estudiados.

La corriente erasmista se daba en la literatura destinada a la representación, a la vez que en el diálogo lucianesco destinado a la lectura. Torres Naharro escribe invectivas contra Roma, y Gil Vicente, en Portugal, se identifica de tal modo con la ideología del humanismo de Rotterdam, que corre la especie de que Erasmo quiso aprender portugués para saborear las piezas del autor de la trilogía de *Las Barcas*.

En la última corriente de los primitivos peninsulares, al ago-

tarse las posibilidades de la Edad Media, se renuevan muchos temas con la nueva vida que les infunden de un lado la concepción placentera de la vida del Renacimiento italiano, y de otro la sátira vibrante del erasmismo. No se consume este segundo aspecto en las últimas comedias del poeta dramaturgo de Portugal; todavía en el grupo prelopista quedarán corrientes de la escuela española de Erasmo en autores como Micael de Carvajal o Sebastián de Horozco.

El extremeño TORRES NAHARRO [1]) vivió en Roma y fué protegido por el papa León X. Poseía inspiración religiosa de la que nos dejó nobles acentos en versos recortados e intensos, sobre el drama de la Pasión. Seguramente había en su alma una lucha entre la alegría de vivir, pagana y sensual, de la Roma de los papas de Rafael, y una amarga melancolía de sentimiento cristiano que a veces hacía brotar de sus escritos la sátira contra la corte corrompida, y otras se retorcía en conceptismo religioso análogo al de los poetas de los últimos cancioneros. Su situación psicológica es algo equívoca, acaso dramática, como la de muchos escritores de la Prerreforma y la Contrarreforma, y con una apariencia de sonrisa serena que apenas puede disimular el dolor interno:

> Por tales senderos me lleva mi suerte
> que sé donde estoy y yerro la vía.
> La vida es conmigo; yo siento la muerte;
> tristeza me sobra, publico alegría [2]).

Una poesía de la *Propaladia* es una fulminante diatriba de la curia papal, según él, corrompida y anticristiana. Según sus propias

[1]) Bartolomé de Torres Naharro nació en la Torre de Miguel Sexmero (Badajoz). Fué cautivo en Argel y vivió en Roma y Nápoles. Consúltese: Prólogo a sus obras por MENÉNDEZ Y PELAYO en la edición *Libros de antaño*, IX y X; JOSEPH E. GILLET, *Torres Naharro and The Spanish Drama of the Sixteenth Century (Estudios eruditos «in memoriam» de Adolfo Bonilla y San Martín*, II, 437-68). Véase la edición facsímil de la *Propaladia* (según la edición de Nápoles, 1517), hecha por la Academia Española, Madrid, 1936.

[2]) No hay que olvidar, sin embargo, para no sacar demasiado de quicio esta cita, que se trata de una poesía amorosa, aunque su emoción y tono general dan la sensación de que revela una crisis de espíritu más compleja y profunda, que la sola relación con la dama, aunque acaso se debiera el tono vacilante a su alta alcurnia, si se toman al pie de la letra las palabras de la estrofa penúltima:

> Pues dama y señora, princesa real,
> en estas congojas, estoy por amaros,
> y en fin determino de seros leal,
> y siempre serviros, y nunca olvidaros.

frases, Roma es «castillo de la malicía»; mejor «cabeza» de lo inmundo que capital del orbe católico; es «un mercado do se vende lo que nunca tuvo precio»,

es lugar
do para el cuerpo ganar
habéis de perder el alma.

Compara a Roma con un jardín lleno de flores; éstas son la blasfemia y el reniego; «Purgatorio de bondad, infierno de caridad, paraíso de lujuria». Todo se arregla con «mil cuentos de indulgencias». «El oro siempre su Dios; la plata, Sancta María.» En Roma, «el hombre quiere ser bueno», pero «no lo tienen de dejar». Esta vibrante imprecación acaba con un sangriento sarcasmo, que puede darnos la clave del humorismo (fondo amargo, risotada en la forma) del primitivo extremeño:

Fama tiene que m'espanta,
pero consejo's a vos
que busquemos gracia tanta;
pues a Roma llaman sancta,
que sanctos nos haga Dios.

En una poesía denominada *Sátira* proclama que en Roma «palabras sin obras se venden barato», y, otra vez, que «su gloria es el mundo, su Dios el dinero». «Tras éste envejecen los hombres en Roma.» Todos riñen por ser obispos, cardenales, papas, pero «no hay hombre de nos que piense en el cielo, — ni quien haga caso del siglo futuro». No se olvidaba de que él mismo había dicho que «el bieu de Roma es oílla y nunca vella», adagio que pareció tener influjo en la visita por Lutero a la capital de la Iglesia, y exclama desesperadamente:

Verdad en el mundo non halla posada;
la fe es fallescida, y amor es ya muerto.

«Que en el fondo de todas estas quejas — dice Menéndez y Pelayo — había una verdad innegable y dolorosa, sin la cual no

El tono de inquietud, incluso religiosa, parece apuntar hasta en las palabras finales:

No sé más decir ni más que obligaros,
pues no soy de mí por serlo de vos;
con lo que a vos toca no puedo faltaros:
el alma, que es suya, rescíbala Dios.

hubieran sido escritas ni toleradas, sólo pueden negarlo los pusilánimes que quisieran borrar con el silencio lo que con sólo abrir cualquier libro antiguo se halla. Y si los poetas y los humanistas pueden parecer sospechosos de ensañamiento o de hipérbole, materias abundantes hay en los ascéticos y en los moralistas para retocar el cuadro y darle colores todavía más vivos. En honra de la verdad ha de decirse que todos los malos vicios y desórdenes censurados en la Iglesia por los primeros protestantes, lo habían sido en términos aún más ásperos y desembozados por los católicos, sin que la ortodoxia peligrase por eso.»

No deja de satirizar los vicios de Roma aun en un grotesco y desenfadado «concilio» de galanes y cortesanas de la Ciudad Eterna. Dentro del motivo picaresco y extremadamente libre de esta parodia, que no se atrevió a recoger en la colección de la *Propaladia*, no falta el implacable Juvenal del Renacimiento. Este típico erasmismo no falta dentro del teatro, dejándonos huellas en la *Comedia Jacinta* y en la *Serafina* especialmente. En la primera se encuentran tres galanes que vienen de Alemania, de España y de Roma. Este último dice este retruécano sobre la dualidad eterna de lo femenino — agradable a la vez y doloroso: «Dos cosas no pueden ser — de placeres y dolores — ni mejores ni peores — que son: Roma y la mujer». En la *Serafina*, Teodoro, ermitaño ridículo y venal, suscita diatribas en un personaje contra los monasterios, con los que los «padres» están mal familiarizados prefiriendo el «abrigo» mundanal, donde «siempre tienen mil comadres».

¿Alcanzan a otra categoría las ironías de Torres Naharro? Cuando en el aludido *Concilio de los galanes y las cortesanas de Roma* se hace una censura de vicios, el autor hace esta llamada a las «fuerzas cómicas» en el infierno: «Cocineros, cocineras, — consuman en consumillas — asadores y asaderas, — sartenes, ollas, calderas, — tenazas, garfios, parrillas». Puede esto no ser más que el mismo sentido caricatural de *Las zahurdas de Plutón* de Quevedo, pero es un síntoma frente al fondo trágico del infierno medieval [1]). De todas maneras, el sentido de Naharro de lo religioso es más de batallador que de resignado. A este aspecto puede

[1]) En ambos casos la ironía no va hacia el dogma, sino a la especial concepción plástica medieval, a la representación anecdótica conforme al tiempo pasado.

aplicarse un verso en que él parece aludir a un tema meramente profano:

Prométenme paz, yo pido la guerra.

Sin duda lo crudo de las sátiras aludidas hizo que la *Propaladia* fuese expurgada por Juan López de Velasco, secretario de Felipe II, apareciendo esta edición recortada en 1573. Antes, la obra estuvo incluída en el *Índice* de Valdés, aunque debió de leerse bastante [1]). Pero la fe de Naharro en lo fundamental católico es innegable. Baste repasar su *Contemplación al Crucifijo*, donde alienta desde el sentimiento realista más vivo de religiosidad española («golpes a dientes cerrados — y a dos manos enviados — me traspasen las entrañas») a la emoción más pura («que pensando en tu pasión — se me salga el corazón — estilado por los ojos» y «mi alma atribulada — pensando aquella jornada — se crucifique de nuevo»), y el temor concreto de los castigos de ultratumba:

Porque deje como debo
las locuras,
porque las penas futuras
no me sean en olvido,
las tinieblas muy escuras
hechas de las amarguras
esclarescan mi sentido.

Por otra parte, hay en Naharro mucho de inquietud de espíritu, debido a desengaños o a despecho, y en parte a conciencia de no hallarse él mismo a la altura del ideal cristiano que, entre sátiras, preconizaba. Posee emoción la confesión de estos versos:

Que yo e otros muchos vivimos a escuras
huyendo virtudes, siguiendo locuras...
Triunfan los cuerpos, mas ¡guay de las almas!
Mezquino de mí, vecino a la muerte,
no pongo las manos en cosa que acierte,
ni puedo acertar en cosa que quiera...

Parece ser que sus propios desengaños le hicieron salir de Roma y habitar en Nápoles, dominio español, en donde publicó su obra en 1517.

[1]) Véase *Miguélez* («La ciudad de Dios», CXII, 1918, pág. 107).

Las teorías teatrales de Naharro y su realización. Las dos épocas de su técnica dramática

Torres Naharro publicó su colección de obras agrupándolas bajo el título de *Propaladia* (Primicias de Palas Atenea). En el proemio del libro conocemos las teorías dramáticas del escritor. Tenía el concepto «humano» de la comedia, a base de un desenlace feliz y desenvolviendo una intriga interesante hábilmente graduada. Esto es lo que nos dice su definición: «Comedia no es otra cosa sino un *artificio ingenioso de notables* y finalmente alegres *acontecimientos*...» Su sentido renacentista del teatro le lleva a insistir en un tema tan clásico como el del «decoro», interpretado como «la justa y decente continuación de la materia», esto es, la medida, el orden, el «gobernalle de la nao». Naharro puede llegar a un sentido de unidad, de regularidad, como en la *Comedia Himenea*, en que la acción sobria y sencilla se desenvuelve en unas veinticuatro horas, sin más ligero cambio de lugar que el que supone pasar de la plaza donde se halla la casa de la primera dama al interior del recinto familiar. Así se explica que, antes de estar formuladas las «unidades» del neoclásico, por temperamento Naharro cuajara sus creaciones en este preciso esquema, que siglos más tarde habría de agradar tanto a Leandro Fernández de Moratín. Naharro divide las comedias en dos clases: «comedia a noticia» y «comedia a fantasía» [1]). Sus definiciones parecen encastillarse en el más estricto realismo, puesto que en el segundo grupo, a pesar del nombre, sólo deja paso a las cosas posibles, verosímiles. Así que la división sólo obedece a un motivo de

[1]) «Por muy primitiva y elemental que parezca hoy la dramaturgia de la *Propaladia*, no puede dudarse — dice Menéndez y Pelayo — que hay en ella un intento reflexivo. El poeta sabe lo que hace, procede con espíritu crítico aplicado a sus propias obras, tiene un fin artístico, conoce el valor de la acción, el de las costumbres y los caracteres, distingue lo que toma de la realidad de lo que pone de su cosecha, y sobre todo insiste en la propiedad del diálogo, como trasunto fiel que debe ser de aquella lógica dramática que Torres Naharro llama *decoro* y que compara con el gobernalle o timón de la nao, al cual debe estar siempre vigilante y atento el buen maestro de la poesía cómica.» (Prólogo a la edición de la *Propaladia*, en «Libros de Antaño». Véase también, recogido este trabajo en «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria», II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, páginas 269-377.

grado, dentro de lo real. En la comedia «a noticia» ha de tratarse de «cosa nota y vista en realidad de verdad», y en la comedia «a fantasía», de «cosa fantástica o fingida, *que tenga color de verdad aunque no lo sea*». Por los ejemplos, parece que en las primeras se refiere a los cuadros costumbristas con poco artificio en la intriga — *Soldadesca, Tinelaria* —, y en las segundas, a las comedias de un hábil desenvolvimiento de la materia teatral dentro también del mundo humano y contemporáneo — *Serafina, Himenea* —. Pero la obra se separa de este concepto tan estrictamente naturalista. Así puede hacer entrar en la escena elementos fantásticos, personificaciones como la Fama fuera de «todo color de verdad», en la *Comedia Trofea*, o combinar variados elementos de la mayor inverosimilitud, irónica, en la *Comedia Serafina*. Claro es que en lo primero, en lo alegórico, se trata de un caso aislado, de circunstancias, en su primera época. Tampoco guarda su teoría sobre el número de personajes, ya que a veces éste es excesivo y aun se presta a confusiones. Naharro sigue a Horacio en la división de la comedia en cinco actos, que llama «jornadas, porque más parescen descansaderos que otra cosa». Se nota en él, también, la influencia de Plauto, sobre todo en sus cuadros de costumbres. Es típica esta cita, refiriéndose al título de una de sus comedias «a noticia»:

> La comedia intitulamos,
> «a tinelo» *Tinelaria*,
> como de Plauto notamos,
> que «de asno» dijo *Asinaria*.

Dos épocas se pueden notar perfectamente en sus realizaciones dramáticas: una que partiendo de imitaciones de Encina o de las fiestas alegóricas italianas deriva naturalmente a una concepción simplista y extensa de la materia dramática (etapa del teatro «a noticia»), y otra que desde un grado intermedio entre estos cuadros y las estilizaciones de la etapa siguiente, llega a farsas ingeniosamente desarrolladas en su trama novelesca y a simplificaciones que parecen miniaturas anticipadas de la posterior comedia de capa y espada «teatro a fantasía»). En la primera época, el *Diálogo del Nacimiento* es una pieza que procede de las *Églogas* para Navidad de Encina, pero estática y toscamente realizada, sin más avance que la rotundidad de versificación. Le falta jugo, alma

popular [1]). Por el lado opuesto, es también fría la *Comedia Trofea*, basada en la embajada y presentes que envió al papa León X el rey de Portugal — don Manuel — desde la India, magnífica y exótica. El mundo de la alegoría, poco hábilmente corporeizado, se une a las referencias y loas del momento histórico y al plano pastoril de las églogas populares de Encina [2]), pero esto son sólo los comienzos. Al llegar a su verdadero terreno — a la comedia «a noticia» —, Naharro crea grandes cuadros de costumbres abundantes en personajes diversos y con escenas de la picaresca de un campo militar o la cocina de un cardenal del Renacimiento. Con demasiada exageración, Menéndez y Pelayo comparaba el mundo de la *Comedia Soldadesca* con la primera parte de la trilogía *Wallenstein* de Schiller. Realmente el impulso, hervidero de pasiones y convulsiones sociales de las tropas del drama romántico, nada se parecen a las graciosas visiones de la vida animada y sin complejidades de los «soldados» de Naharro; más pueden hacernos pensar en la parte de picaresca militar de *El Alcalde de Zalamea* de Calderón [3]). Se han considerado estas «comedias *a noticia*» como farsas o entremeses más extensos, escenas de personajes bajos *(tinelo* cardenalicio con sus pinches o despenseros) o motivos *soldadescos* de cuartel o tienda de campaña, sin una verdadera acción.

En la segunda época, la *Comedia Jacinta* es un precedente elegante, sencillo, del orden perfecto de la *Himenea*. Un cierto dejo filosófico penetra entre la trama de la *Jacinta*, en los diálogos de Jacinto, Precioso y Fenicio, desengañados de la sociedad y del mundo, con una nota de resignada amargura, que a veces llega a sinceridad autobiográfica hasta en el tema de la dolida experiencia amorosa, en que late cierto idealismo de «elogio de

[1]) Debió de componerse en Roma, por una alusión del texto al Hospital de los Españoles; después de 1512, por mencionarse la batalla de Ravena.

[2]) Dialogan la Fama y Ptolomeo, cuya «fama» desmerece con los nuevos descubrimientos portugueses. Los hechos apoteósicos de Roma, aludidos en la comedia, han sido evocados en fina prosa, en el final del siglo XIX, en la novela *Morsamor* de don Juan Valera.

[3]) Es notable, en la *Soldadesca*, el tipo de soldado español, aventurero, Guzmán, que echa de menos la paz y recuerda «al buen duque Valentino», «padre de soldados». Su figura es entre cómica y picaresca, muy humana. Es curiosa la escena de campamento, entre el fraile y el atambor, que acaban jugando su dinero a los dados.

En la *Tinelaria* predomina un bajo aspecto social, tabernario; siendo curioso el diálogo del *credenciero* (o despensero) del Cardenal y la lavandera Lucrecia.

mujeres», en que se une el realismo tradicional a una elegancia renacentista. Así. en el cuadro de la dama que ruega y llora por su amador:

> No puede ningún varón
> pagalle cumplidamente
> las lágrimas solamente
> que deja en cada rincón.

La *Jacinta* penetra en una noble corriente de «filosofía moral» y diálogo urbano y sereno muy Renacimiento. La concisa y redondeada versificación, señala la madurez del poeta dramático. *Serafina* es una bulliciosa combinación de elementos galantes novelescos e ironías del erasmista que no podían borrarse en Naharro. La caricatura del fraile alcahuetesco que hasta propone un homicidio con toda naturalidad e inocencia, está graciosamente trazada apoyándose en los efectos cómicos debidos al latín macarrónico que emplea, del mismo modo que su lego, lamentador burlesco de temas de amor, nostálgico y solo en la selva: «sicut mulus sine albarda». El empleo de diferentes lenguas, como el valenciano, italiano y castellano, además del latín caricatural, produce unas veces confusión y otras contribuye a los efectos grotescos y a un leve intento de color local respecto a cada personaje, muy propio del amplio cosmopolitismo del Renacimiento italiano. Naharro con todo esto produce una algarada bulliciosa. plena de gracia y desenfado.

La arquitectura escénica de la comedia «Himenea»

Torres Naharro se anticipó realmente a la comedia del seiscientos creando en la *Himenea* un perfecto croquis de la pieza de capa y espada del porvenir. En este sentido, el autor es casi un prelopista o precalderoniano, más que un primitivo. El asunto es sencillamente característico. Himeneo ronda su enamorada Febea, hermana de un marqués en quien se esboza el tema del «punto de honra», que tendrá un papel tan importante en el teatro de Lope y Calderón. Este marqués es el primer hermano, que por ser pundonoroso extremadamente tiene una violenta escena, en que amenaza con la muerte a la dama sorprendida en unión del amante. Para que todo sea igual a las fórmulas futuras, todo se

arregla con un matrimonio. Con tan sencillos elementos, Naharro traza una perfecta y ordenada sucesión de escenas. Las dos primeras jornadas transcurren en la misma noche y en la plaza donde habita Febea; la primera presenta en la exposición el carácter de Himeneo, que habla con sus criados, y el del marqués, que dialoga con un paje; la segunda, la serenata del amante Himeneo a su dama. Las jornadas tercera y cuarta, en el mismo lugar, el día siguiente, ya con la intervención de los criados y la de Doresta, sierva de Febea, ya — acto penúltimo — con la entrada de Himeneo en la casa de la amante, mientras los criados desde fuera comentan la situación, y la llegada del «honrado» marqués. La jornada final presenta la intensa escena de la amenaza de muerte por el marqués, la oportuna venida de Himeneo, el anuncio de boda final y el canto regocijante del triunfo del amor. Transcurre, la noche inmediata, en el interior de la casa de Febea. Es posible que Naharro, como sugiere Alberto Lista, haya estado influído por la trama de *La Celestina*, extrayendo de ella toda la parte picaresca y de bajos fondos y acentuando la pintura de «costumbres urbanas». Sea como sea, el dramaturgo extremeño ha creado la dualidad de escenas entre criados y galán y dama, las canciones de ronda, el «punto de honra», anticipándose al tipo que Calderón, especialmente, repite en tantas comedias «de capa y espada». Naharro, como siempre, llega a una extraordinaria rotundidad de expresión, que también hace pensar en la escueta y recortada estrofa del conceptista y condensado autor de *La dama duende*.

«Caballeresca», afectuosa, delicada, regular, llama a la *Himenea* Menéndez y Pelayo. Sin el tono poético, lírico, de Gil Vicente, Naharro posee un dominio de la técnica teatral en los temas «urbanos» como ningún otro primitivo ni aun ningún precursor de Lope de Vega. La versificación concisa contribuye a este mismo efecto, diferenciándose de los descuidados octosílabos del autor de *Las Barcas*. Fuera del teatro, también es un gran técnico del verso, ya en los octosílabos tradicionales castellanos — que modela y cincela —, ya en la medida de «arte mayor».

La comedia *Calamita*, de comicidad escabrosa, con fondo de comedia italiana de marido celoso, pero con buenos y finos versos, en ocasiones; y la *Aquilana*, novelesca y de compleja intriga de príncipes e infantas, desigual pero rica en expansiones emotivas, completan la obra teatral de este primitivo precalderoniano.

La personalidad de Gil Vicente; su ideología; su bilingüismo

Las formas más perfectas del teatro primitivo peninsular se encuentran en las poemáticas creaciones del portugués Gil Vicente, en que se unen las tradiciones sacras de la Edad Media con la nueva concepción del Renacimiento. Realmente, su significación es plenamente europea; en todo Occidente no se encuentra en el primer tercio del siglo XVI un poeta dramático de su representación en que las nuevas formas de la vida y del arte revivan en los asuntos de teatro religioso y costumbrista del último siglo medieval.

Durante el siglo XIX se sostuvo la identidad del poeta Gil Vicente con un delicado orfebre de la época del estilo manuelino del mismo nombre; aunque a fines de esa centuria quiso deshacerse el equívoco, hoy vuelve a pensarse en una sola figura histórica. Así, se dan la mano los autos religiosos y la custodia de Belén [1]). Como Encina, Gil Vicente vivió en medios cortesanos; representó, en Portugal, ante la reina doña María y sintió la protección de don Manuel I. Como él, una alegre danza de pastores se cierne sobre la marmórea solemnidad de la liturgia católica; como en Naharro, la sátira eclesiástica hace pensar en Erasmo. Sólo en plena libertad podían escribirse piezas de tal valor social; es sintomático que coincida la última fecha de la obra conocida de Gil Vicente (1536) con el establecimiento de la inquisición en Portugal. La obra de Vicente estaba completa; el erasmismo comenzaba a extirparse de la Península Ibérica.

[1]) Para la fecha de nacimiento del poeta se vacila entre 1465, 1469 y 1470. Como cuna se ha pensado en Lisboa, Guimarães, Barcellos. Teófilo Braga creyó que el poeta y el orfebre eran una misma persona; Menéndez y Pelayo intentó refutar la identidad, y hoy Fidelino de Figueiredo, entre otros, vuelve a defenderla. Un documento habla de «Gil Vicente, trobador, mestre de balança». La muerte del poeta se supone después de 1536. La edición príncipe de sus obras fué publicada por Luis Vicente, hijo del poeta, en Lisboa, 1572. Consúltense los textos en las ediciones de J. V. Barreto Feio y J. G. Monteiro (tres volúmenes), Hamburgo, 1834; de Carolina Michaelis de Vasconcellos y de Mendes dos Remedios. La edición de Aubrey F. G. Bell (Cambridge, 1920) contiene cuatro piezas, *Auto da Alma*, *Exortaçao da guerra*, *Farsa dos Almocreves* y *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*, etc. Además de los editores citados han estudiado el teatro vicentino Prestage, Bramcamp, Freide, además de los críticos del siglo XIX portugués, como Teófilo Braga y nuestro Menéndez y Pelayo.

En la nueva generación literaria se percibe una revaloración de Gil Vicente, en Dámaso Alonso y Rafael Alberti, por ejemplo.

La ideología de Gil Vicente ofrece puntos de contacto con la de Erasmo. Se dice que Damián de Goes hizo conocer a éste las piezas del poeta portugués. Vicente censuró con violencia, como el filósofo de Rotterdam, los abusos de Roma y los representantes de la Iglesia católica y concibió la naturaleza y la vida con una libertad propia de la época del humanismo. Sus claras alegorías al personificar las fuerzas del año — el Invierno, la Primavera — encierran himnos de triunfo, de alegría, que parecen de lejos, en tono de danza popular, preludiar las vibraciones del *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche. El dios Apolo, de una pieza, que está dispuesto a bailar, es un símbolo de esta posición riente y graciosa ante la vida y la religiosidad. En el renacer de la Primavera de las obras poéticas de Vicente, se anhela, como en Nietzsche, un sol sin nubes y se manda cantar a las aves y reverdecer los campos. Se obliga a alejarse a las nieblas y las ventiscas:

> Sea el frío reventado;
> salgan los frescos vapores;
> píntese el campo de flores;
> alégrese lo sembrado.

Esta disolución del Invierno al calor y alegría del «verano», hacen pensar en motivos que la música pueda adivinar inefablemente como en la *Consagración de la Primavera* de Strawinsky.

Gil Vicente escribe en un momento de pleno cosmopolitismo europeo. Las lenguas latinas eran hermanas que se entendían y alternaban. No nos explicaríamos hoy que, como en una comedia citada de Torres Naharro, se dialogara, según cada personaje, en italiano, en valenciano o en español. Gil Vicente vive un instante en que no hay una frontera precisa entre la cultura portuguesa y la castellana y en que pueden intercalarse trozos en lengua picarda o en latín, en las obras representadas ante un gran público. He aquí que Gil Vicente sea un autor que lo mismo debe ser estudiado en la literatura de Portugal que en la de España. Escribe obras en cada una de estas dos lenguas, y algunas en que ambas alternan según los personajes. No puede creerse que los versos flojos castellanos se deben a un conocimiento menor de esta lengua respecto al portugués. Tampoco debemos fiarnos excesivamente de los lusitanismos. Muchos de los defectos inversos se hallan en las partes redactadas en portugués. Así debemos tomar su obra

tal cual es: como la de un gran poeta descuidado en el estilo y la versificación, en un devenir constante de metros y géneros dramáticos, que hay que juzgar comprendiendo la floración impetuosa de su obra y sin aplicar a ella el criterio meticuloso de una etapa académica.

Dámaso Alonso, al estudiar la lengua vicentina, se fija en el problema del *leonesismo*, ya por ser este dialecto fronterizo entre el castellano y el portugues, ya porque los comienzos del gran primitivo peninsular están vinculados al *sayagués* de Encina y Lucas Fernández. Así, algunas palabras de Gil Vicente, como *frol*, no son únicamente lusismos, sino formas del leonés usadas por Lucas Fernández, por ejemplo. Igualmente, en casos de rima, como *noche* con *eche*, hay que suponer la forma leonesa *nueche*. Hay también, en él, arcaísmos, y diversas y curiosas vacilaciones. «Gil Vicente — resume Alonso — está en la encrucijada de los vientos...»: portugués nativo, leonés inicial, castellano de adquisición. En éste, vacila entre el castellano medieval y el de comienzos del XVI, y la tradición castellanizante portuguesa. Uno de los resultados de esto es el exceso de hiato, cuando dos vocales están en contacto. Otras veces, suele sobrar una sílaba en los versos en que hay el pronombre *yo* tras vocal sin acento, porque el autor «acomoda las condiciones fonéticas del pronombre *yo* a las del correspondiente portugués *eu*, rasgo que coincide con el usual en los castellanizantes portugueses» — por ejemplo hasta en los endecasílabos de Sá de Miranda — [1]).

Una gran cantidad de influencia se percibe a través de toda su producción. Recuerdos de la Biblia, de los Padres de la Iglesia — como el sermón de la Natividad atribuído a San Agustín —, de las ceremonias e himnos de la liturgia, se unen a imitaciones de las églogas pastoriles de Juan del Encina y aun de alguna comedia de Torres Naharro, y posiblemente de misterios y «moralités» de la escena francesa del siglo XV, y a interpretaciones de motivos populares — letras para cantar, romances — o escenificaciones de libros de caballerías muy leídos, como el *Amadís* y su ciclo. Las «danzas de la Muerte» de la última Edad Media, el intento de adaptar al teatro la teología medieval explicando el origen del mundo y la Redención, se contraponen a las costumbres populares,

[1]) DÁMASO ALONSO, *Problemas del castellano vicentino* (en edición de *Dom Duardos)*.

con rasgos folklóricos, o a ironías de la Iglesia y de los magnates. Al costumbrismo observador y realista se sobreponen elementos maravillosos de todo orden, como las hadas, las sirenas y las personificaciones de las fuerzas de la naturaleza.

Las obras de Gil Vicente pueden agruparse en dos momentos: uno de absoluta sencillez y de influencias que apenas permiten el desarrollo de su personalidad y que abarca de 1502 a 1510, y otro de evolución y creación plenamente originales. Este segundo — que es el verdaderamente interesante — permite varias subagrupaciones: representaciones sacras — u obras de devoción —; piezas fantásticopopulares, comedias caballerescas, alegorías y farsas de costumbres.

Interpretación del «Auto del Nacimiento»

La primera época vicentina recoge piezas sumamente sobrias. El *Auto da Visitaçao* es únicamente una loa, y el *Auto pastoril castelhano* acredita influjo de Juan del Encina. Es típico, como derivación de los «miracles» franceses, el *Auto de San Martinho*, compuesto todo en estrofas de arte mayor — en castellano — sobre las quejas del mendigo y la escena del santo partiendo su capa; se representó en fiestas del Corpus, pero por el asunto y el tono no tiene nada que ver con el auto sacramental.

Interesa la evolución del *Auto del Nacimiento*. Se empieza por lo meramente historial como en el *dos Reis Magos* (1503), pero inmediatamente el tema se renueva en el temperamento poético de Gil Vicente. Así, son muy significativas obras como el *Auto dos quatro Tempos* (o sea de las cuatro estaciones). En él se mezcla la tradición cristiana del Antiguo y Nuevo Testamento con personajes paganos propios del Renacimiento y corporeizaciones de las fuerzas del año. Así surgen, para adorar al Niño Jesús, los ángeles que cantan un villancico ante el portal, y el Invierno, Verano (Primavera), Estío y Otoño, que recitan cantares populares, como éste:

> En la huerta nace la rosa; — quiérome ir allá,
> para ver la ruiseñor — cómo cantaba...

Júpiter invita a las cuatro estaciones a visitar con él al Recién nacido, ya que sonó la hora en que las divinidades de la gentilidad

habían de ser sustituídas por el nuevo Dios, y David recita fragmentos de los salmos. Esta poética síntesis inyecta nueva savia en el tronco agostado del «misterio de Navidad».

Otra obra marca la misma renovación. La Encarnación, lo mismo que el Juicio final, había puesto de acuerdo a David y a las sibilas clásicas. «Teste David cum Sibila», leemos en el *Dies Irae*. En el *Auto da Sibila Cassandra*, ésta (sobrina de Moisés y de Abrahán) se cree la Virgen de la que ha de nacer el Mesías, y, uniendo la intención simbólica con la más deliciosa tradición popular eglógica, danza y canta:

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Entre delicadas letras para cantar, se lleva la acción hacia el portal de Belén, donde está la verdadera Madre con el Niño, adormilado al son de una canción de cuna que susurran los ángeles:

Ro, ro, ro,
nuestro Dios y Redentor... [1])

También se puede mezclar el tema de Navidad con el folklore profano. Un episodio circunstancial presentado con perfecto realismo hace bautizar otra pieza de este ciclo con el título de *Auto da Mofina Mendes* (1534), al final de la carrera teatral de Gil Vicente, que derivaba plenamente al costumbrismo. Entre los aldeanos que han de adorar al Niño y a María, Mofina Mendes danza y baila con su cacharro lleno de aceite, en la cabeza, haciendo cábalas sobre los productos de su venta. En el baile se le cae el pote de la cabeza y se derrama su contenido. Todos se lamentan de que nuestro «humano deleite — com'este pote d'aceite — ha de dar consigo en terra». Es, pues, la fábula de la lechera, cuya forma primitiva — el religioso y el tarro de miel — encontramos en el *Calila e Dimna*. Hasta el cuadro pintoresco de las «farsas» pudo combinarse con el tema de Navidad.

[1]) Las representaciones de este auto en Cambridge (Departamento de español) y en la plaza del Rey, de Barcelona, demuestran su vivacidad escénica, aun hoy fresca y efectiva.

Consúltese: Eugenio Asensio, *El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente* («Rev. Fil. Españ.», 1949); Georgiana G. King, *The Play of the Sibyl Cassandra*, 1921.

Las sátiras eclesiásticas

A través de todo el teatro de Gil Vicente, no falta, en diferentes formas, la pintura descarnada de los vicios de los eclesiásticos y censura de la corte de Roma tan típicas en los discípulos de Erasmo. Puede clamarse contra la curia pontificia directamente, o presentarse tipos de clérigos, canónigos, obispos, que se entregan al amor y a la simonía. A veces, en el terreno erótico, parece anticiparse al nuevo concepto del sacerdocio, contrario al celibato que plasmó en la Reforma de Lutero, aunque con diverso matiz.

Toda una obra puede girar en torno al tema de las poesías que antes citábamos de Torres Naharro. El *Auto da Feira* da a conocer a Roma queriendo alcanzar la paz de la otra vida con las riquezas acumuladas en este mundo. El Tiempo abre su tienda de mercader y llama a todos los estados de la tierra. Una voz clama por la pureza de la Iglesia primitiva: los prelados, pastores de almas, los papas adormecidos deben mudar sus trajes preciosos y brillantes por la zamarra de sus más antiguos antecesores los apóstoles los pobres de la Iglesia primitiva. Notemos esta coincidencia con la supuesta tendencia evangélica del protestantismo y advirtamos cómo se cumplió el vaticinio con que Mercurio amenazó a Roma si no cumplía con sus deberes, en el saqueo famoso de 1527.

Cuando quiere producir efectos cómicos, el poeta, en la *Barca do Inferno* saca a la escena una celestina — Brízida Vaz, que quiere congraciarse con zalamerías con el ángel que lleva las almas en la nave del cielo —, «Anjo de Deus, minha rosa» le dice —, y por lo bajo dice que es «a que criava as meninas — pera os conegos da Sé». Para permitir la salvación de un papa, un cardenal, un arzobispo y un obispo, en otra obra el autor se recrea en presentarles haciendo penitencia y ante el temor y la posibilidad de su condenación. No sería insólito el caso del sacerdote perdido por ser enamorado. En una pieza irónicamente aparecen los espíritus de dos frailes, secuaces del amor en vida y que, como un eco de los antiguos goliardos, parodian la liturgia de maitines:

> Al templo santo de amor,
> donde las almas perdemos;
> venid todos y adoremos.

Aquí está la nostalgia de la última Edad Media en choque brusco con la libertad del Renacimiento. En otra farsa aparece el clérigo enfermo de amor, que no se atreve a revelar su mal hasta que al fin se confiesa con un fraile excesivamente comprensivo que le dice:

No mereces penitencia,
por ser namorado, no;
porque Dios lo ordenó.

Y se comenta de este modo la prohibición de amor: «Mas antes mala conciencia — es de aquel que nunca amó» [1]).

¿Qué decir del *Templo d'Apollo*, donde, con la apariencia del tema mitológico, hay una censura plenamente erasmista a las romerías y al culto de las imágenes? El dios Apolo se burla de los peregrinos y no contesta nada acorde, llegando a este tremendo sarcasmo:

Estaré bien de vagar;
seré como dios del cielo,
que aunque vea arder el suelo
todo su hecho es callar.

Es posible, con todo, que se trate meramente de una broma sin trascendencia.

¿Qué decir de la escena de la *Barca del Infierno*, en que aparece un fraile que entra en escena bailando, llevando de la mano a una moza? En muchas ocasiones se une la sátira eclesiástica con la declaración de la más pura moral cristiana. Como para Erasmo y Alfonso de Valdés, las prácticas externas de nada valen si no van acompañadas de la virtud del creyente. Es muy típico un detalle de la misma obra citada. Un zapatero tramposo quiere salvarse por haber oído misa todos los días, pero el diablo le dice: «Ouvir missa, então roubar, es caminho pera aqui».

El tema y desarrollo de la trilogía de «Las Barcas»

Ya hemos hecho varias alusiones a esta obra capital en el teatro sacro de Gil Vicente y en todo el panorama europeo, ya

[1]) Con todo, la excesiva tendencia a ver en Gil Vicente como casi un corifeo de la Reforma es una visión desenfocada del liberalismo del XIX. Menéndez y Pelayo dejó en su punto lo meramente erasmista o de época, en el poeta portugués, sin sacar de quicio su actitud religiosa.

que es la más dramática y poética escenificación que conocemos del tema de las «danzas de la Muerte» medievales en su forma más directa. De las tres partes, la primera y segunda están en portugués y la tercera en castellano. En las tres se trata del motivo de las barcas que conducen al infierno, al purgatorio y al cielo, combinado con la sátira social y democracia igualatoria ante la muerte, de las danzas macabras. Se recogen ingenuos temas folklóricos, como la leyenda según la cual en la noche de Navidad está encallada la barca del demonio, no pudiendo, por tanto, ir nadie en esa fecha al infierno. También, delicadas poesías populares: romances, cantarcillos líricos. Gil Vicente desarrolla una gran cantidad de tipos psicológicos de toda ralea, presentados con rasgos inconfundibles: un orgulloso *fidalgo*, un usurero, la *alcoviteira*, una pastora y un niño, y toda una serie de poderosos de la Iglesia y el Estado. La finura y la ingenuidad se dan la mano. Es algo magistral el contraste entre las figuras diabólicas y el comentario del «menino da terna idade» que dice ante aquéllas: «Mãe, e o coco está allí». Deliberadamente se producen efectos poéticos de una gran sencillez, como el del final de la *Barca do Purgatorio*, en que los diablos arrebatan a un jugador blasfemo, canturreando «hũa cantiga muito desacordada», mientras los ángeles arrullan al niño con sus cantos de paz.

El auto castellano de la *Barca da Gloria*, que constituye la tercera parte de la serie, es la forma más literal de la danza macabra. La Muerte llama alternativamente a un eclesiástico y a un seglar; un emperador y un papa; un rey y un cardenal; un duque y un arzobispo; un conde y un prelado. Ante el problema de la muerte y el terror de la condenación, cada personaje va declamando oraciones, procedentes, en parte de los salmos y lecciones del Oficio de difuntos. El rey, lleno de emoción religiosa, invoca al Cristo de la Pasión, imaginándosele en la calle de la Amargura, cargado de la cruz, rodeado de sayones, anunciada su muerte por las trompetas. El obispo, con macabra expresión, cree sentir ya los gusanos devorando su carne. El desenlace feliz impresiona por lo inesperado. Primeramente, los potentados oyen las llamadas de la barca del demonio, y ven alejarse la nave de los ángeles, y cantan en coro con grandes admiraciones de dolor. Cuando todo parece perdido, aparece Jesús con el atavío de Resurrección, y reparte entre los hombres los remos

con las marcas de las llagas, llevándolos consigo camino de la Gloria.

El tema universal de las «danzas de la Muerte» sólo se continuará dignamente por Calderón, pero adaptado a una idea completamente diferente — el teatro del mundo — en uno de sus más profundos autos sacramentales.

Los asuntos fantásticos y la alegoría

Es muy original la rama del teatro vicentino donde, al lado de una acción costumbrista — en algún caso —, o con plena independencia, se desarrolla un motivo fantástico de tradición generalmente popular. El poeta se interesaba por las supersticiones del vulgo, las aplicaba al teatro, extraía de ellas los motivos más líricos, sonriendo con la comprensión del hombre del Renacimiento, que se siente por encima de los asuntos. Se podría decir — a pesar de tratarse de poetas tan diversos — que Gil Vicente actúa, no sólo sobre el folklore supersticioso medieval, sino junto a argumentos de tradición devota, como Ariosto con las leyendas caballerescas. Ambos aplican la sonrisa de la ironía a los personajes y pasiones de sus obras fundamentales. En la farsa llamada *Auto das Fadas*, el autor presenta una hechicera en escena que mediante sortilegios evoca a los demonios. También intervienen tres hadas marinas. El elemento clásico se trata, en ocasiones, del mismo modo; las sombras de la Antigüedad pueden obedecer a los conjuros de la Edad Media. Así, en la *Exortaçao da guerra*, un clérigo nigromante, en una encantadora escena de ironía poética, hace surgir del abismo a unos diablos que harán aparecer ante sus ojos el mundo clásico, aunque forzados y a regañadientes. Estamos en el momento en que se funde la magia medieval con el anhelo de belleza clásica; en el tiempo en que se funde la leyenda del doctor Fausto alemán, que dará el alma al diablo para poder evocar la hermosura de Helena de Troya. En la pieza vicentina, gracias a los conjuros del sacerdote mago, desfila ante nuestros ojos una galería de personajes clásicos: Policena, Pentasilea, Aquiles, Aníbal, Héctor, Escipión, incitando a la guerra a los circunstantes.

Esta obra nos lleva al terreno de la alegoría. Respecto a ella, Vicente ofrece variedad de aspectos. En el teológico, trata de

reducir a esquema la historia de la humanidad según el cristianismo — creación en estado de gracia, pecado original, redención por Jesucristo —, de sentido augustiniano y tomista, anticipándose al mundo de los autos de Calderón.

Así concibe Gil Vicente su auto *Breve summario da historia de Deos*, aunque parte de los sucesos trascendentales sólo se narran en una escena que hace las veces de exposición. En otro auto de influjo escolástico, y adelantándose también a Calderón, se personifican las tres leyes simbólicas — Natural, Escrita y de Gracia — en tres damas que reciben los nombres intencionados de Silvestra, Hebrea y Veredina.

El alegorismo se puede aplicar a motivos históricos o de tradiciones locales, como el tema heráldico de la comedia *Sobre a divisa da ciudade de Coimbra*, o el matrimonio de doña Catalina con Juan III — en la *Fragoa d'Amor* — o las fiestas con motivo de la entrada de esa reina en Lisboa — *Nao d'Amores* —. Puede una obra de este orden incitar a un hecho, como la lucha contra los moros, en la aludida *Exhortación a la guerra*, o envolver una forma poética de una avanzada y rebelde posición erasmista como el antes citado *Templo d'Apollo*. Finalmente, una vaga alegoría envuelve el sentido poético de compenetración con la naturaleza en la *Tragicomedia pastoril da Serra de Estrella* y los Triunfos del Invierno y del Verano — «la primavera» —. Menéndez y Pelayo veía en estas piezas «un impetuoso ditirambo, un himno a las fuerzas vivas de la naturaleza prolífica y serena, que resurge al tibio aliento de cada primavera, vencedora de las brumas y de los hielos del invierno».

El tema caballeresco y el costumbrismo

En el teatro de asuntos de libros de caballerías, se hallan las composiciones más hábilmente escritas en castellano entre el teatro de Gil Vicente. Sería curioso notar una tendencia que le hace considerar la lengua de Castilla como más aristocrática que el portugués. Así, en la trilogía de *Las Barcas*, las dos primeras partes, que transcurren entre gente casi unánimemente baja, se redactan en portugués; mientras que la tercera composición, en que los personajes son eminentes, se escribe en castellano. En el

Templo de Apolo sólo un aldeano se expresa en aquella misma lengua, y es posible que haya una ironía en la extrañeza de este «villão» al ver que el dios Apolo habla la lengua de *La Celestina* («Dios no es castellano — dice —, nació en Estremoz y su madre es de Arrayolos; Yo no os he de adorar, porque Dios es portugués»). No es de extrañar, por lo tanto, que, a pesar de la posible oriundez portuguesa de Amadís, Gil Vicente componga en un castellano sumamente cuidado y con versos bien medidos sus obras de temas caballerescos. El poeta estaba muy influído por el texto castellano de Garci Ordóñez de Montalbo del *Amadís de Gaula*, y por el *Libro segundo de Palmerín* — o *Primaleón* —, cuando hizo representar su *Dom Duardos*, hacia 1525, probablemente [1]), y el *Amadís* (en 1533). Aquí la fina ironía frente a los asuntos puede llevarnos más cerca del paralelo con Ariosto que antes indicábamos; pero Gil Vicente resuelve la acción con verdadero lirismo. No hay episodios; la entraña dramática es sencilla, desnuda. Amores de Amadís y Oriana, celos de ésta, penitencia de amor, desenlace con la demostración de la fidelidad del «doncel el mar», se desarrollan bellamente con escenas de un alto interés poético, como el coloquio de Amadís y su amada, y la añoranza de ésta en el tiempo de la separación. En cada momento se perfilan los caracteres de estos bellos muñecos teatrales en un ambiente de juguete encantador. No falta la fuerza al lado de la finura, pero una fuerza elegante, expresión del arte de un poeta. En un ambiente semejante se desarrolla el *Dom Duardos*, que en medio de exquisitas galas de rimador hábil y poeta hondo se llega a un agradabilísimo coro final:

> En el mes era de abril — de mayo antes un día;
> cuando los lirios y rosas — muestran más su alegría;
> en la noche más serena — que el cielo hacer podía.

Durante la bella comedia (o, como el autor la llama, *Tragicomedia)* el amor sutilizado de Dom Duardos se expresa en líricos soliloquios llenos de «saudade» portuguesa. Dámaso Alonso, en su primoroso estudio y edición de esta obra [2]), ha sentido el

[1]) Dámaso Alonso cree «que debió representarse entre 1521 y 1525».

[2]) Gil Vicente, *Tragicomedia de Dom Duardos*, editada por Dámaso Alonso, t. I, texto, estudio y notas, «Biblioteca Hispano-Lusitana», I, Madrid, 1942. Adviértase, en la misma obra, el estudio del editor, *Problemas del castellano vicentino*, págs. 119 y sigs.

aliento de naturaleza y paisaje vicentinos como fondo teatral vivo: «La huerta... es esencial a la concepción vicentina del *Dom Duardos:* es un personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción y — muy lejos de candilejas y tramoya, o, si queréis, de la tela del vestuario — transforma la escena en encantada y encantadora criatura de arte.» Destaca también en la obra el «tempo lento» y el encanto poético de la expresión. El episodio, en cierto modo *prequijotesco*, del hidalgo Camilote y su grotesca amada Maimonda, está zurcido, primitivamente, a la acción esencial.

El mismo sentido poético idealiza, entre ironías y cantares, las piezas costumbristas llamadas comedias y farsas. Se puede llegar a una primorosa estilización de temas nobles, en una trama sencilla, en la *Comedia del viudo*, que viene a ser la «Himenea», urbana y medida, de este poeta tan diverso de Naharro. En cambio, en la *Rubena*, caótica y diversa, se da el equivalente de la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Encina, con la que tal vez tenga relación, y también se intercalan líricas letras musicales entre los motivos fantásticos y costumbristas.

El mundo de las «farsas» da idea de la variedad dramático-cómica del teatro de Vicente, en la abundancia de tipos reales sobre los que se alza la mueca de la caricatura o la estilización de la poesía. Una rica serie de médicos, judíos, *alcoviteiras*, mozas y galanes, de todas edades y condiciones, se mueven entre motivos satíricos, erasmistas o disimuladamente melancólicos, que dan a estas piezas un valor ideológico infinitamente superior a los pasos de Rueda y entremeses de Quiñones y sólo comparable al de las obras cortas del teatro de Cervantes, correspondientes a un arte y un sistema completamente diverso. En ocasiones se trata de un valiente esbozo de comedia que se disuelve entre sonrisas y cantarcillos. De cualquier motivo sacaba ocasión el poeta para sus piezas costumbristas. Por ejemplo, del refrán «Más quiero asno que me lleve que caballo que me derribe» extrae el originalísimo «vaude ville» de la *Farsa de Inez Pereira* con el carácter de ésta, «muito fantasiosa» en su pobreza; con las graciosas escenas de los judíos casamenteros, y el tipo de Pero Marques, con el que se casa la muchacha y que termina llevándola sobre sus hombros a una ermita donde un falso religioso — antiguo pretendiente disfrazado — espera a la casada.

Una bellísima versión del tema del amor y la vejez, toscamente tratado en castellano por Rodrigo de Cota, se da en *O velho da horta*, con una encantadora escena entre el viejo remozado por el amor ante la moza joven y garrida, que al coger las flores en la huerta recita este primoroso cantar:

¿Cuál es la niña
que coge las flores?
Si no tiene amores...
Cogía la niña
la rosa florida;
el hortelano
prendas le pedía:
si no tiene amores...

Es el sonreír del Renacimiento — alegría, ilusiones, en la vejez — con una cierta resignación melancólica en el fracaso natural del anciano y el matrimonio de la doncella con un galán de su edad.

Podrían escogerse numerosos ejemplos notables entre estas «farsas». Por ejemplo, en la de *Quem tem farelos* se pinta de mano maestra el contraste entre el mundo de la ilusión y la realidad, entre lo caballeresco galante y la caricatura, con un espíritu que más que en Ariosto hace pensar en Cervantes. Dos mozos de dos escuderos dialogan en cada una de las dos lenguas del hispano-portugués. Apariço muere de hambre y de laceria con su amo, que vive pelado, como podenco a quien escaldan, que se pasa la vida cantando, tañendo a su amada y sin probar bocado. También el otro amo — el de Ordonho — es un valentón insincero y vano:

Suéñase muy gran señor
y no tiene media blanca.

Esta escena perfecta acaba con este rasgo humorístico. Los dos criados habían ido a buscar «farelos» (salvado) para las caballerías de sus señores, y dicen:

ORDONHO. Quiérome ir a la posada.
APARIÇO. E os farelos?
ORDONHO. Paja sola.

A continuación se desarrolla una caricatura magistral. Sale Aires Rosado, el amo de Apariço, leyendo su cancionero, que compuso

a la dama de sus sentires. Canta en la puerta de la casa de la amada un bello motivo castellano [1]), interrumpido por los comentarios escépticos del criado, por los aullidos de los canes, los maullidos de los gatos y el «cacaracá» de los gallos; y gesticula sus quejas como si hablara con la dama en la ventana, pero sin que se perciban las palabras de ella. En esta mezcla de sentimiento, que podríamos llamar romántico, y los violentos contrastes con la realidad no podemos menos de pensar en don Quijote y Dulcinea [2]).

[1]) «Si dormís, doncella, — despertad y abrid, — que venida es la hora — si queréis partir. — Si estáis descalza — no curéis de vos calzar, — que muchas aguas — tenéis de pasar. — Aguas de Alquebir, — que venida es la hora — si queréis partir.»

[2]) Sobre otra coincidencia cervantina véase DÁMASO ALONSO, *El hidalgo «Camilote» y el hidalgo «Don Quijote»* («Revista de Filología Española»; se refiere a la comedia *Dom Duardos*).

Para los textos, véase GIL VICENTE, *Obras completas*, con prefácio e notas do Prof. Marques Braga, «Colecção de classicos Sa da Costa», Lisboa.

CAPÍTULO XIX

La época de Carlos V y los historiadores de Indias

Importancia cultural y expansiva de la época del Emperador. — Los historiadores de Carlos V. — Los historiadores de Indias. — Los cronistas de Méjico. El humanismo de Gómara y el realismo de Díaz del Castillo. — El espíritu apasionado y filantrópico del padre Las Casas. La *Historia natural de Indias*. Fernández de Oviedo.

Importancia cultural y expansiva de la época del Emperador

Indudablemente, los dos reinados de Carlos V y Felipe II han sido integralmente los más importantes de la historia española. El del Emperador llevaba consigo un gesto de universalidad, abierto al mundo, que se señalaba con los humanistas y discípulos de Erasmo, con la prosa ampulosa y retórica que marcaba una moda en Europa, con el desarrollo de «libros de caballerías» que habían de ser traducidos e imitados en Francia e Inglaterra. Determinados escritores eran típicos del cosmopolitismo y amplitud enciclopédica de estudios y actividades de esta época brillante. Un caso curioso y un valor de su tiempo: Pedro de Medina; fué matemático y cosmógrafo. En Sevilla cuidaba de examinar a los pilotos y maestres de naves. Su *Arte de navegar* fué traducido al francés, italiano, inglés y alemán. Pero este hombre de ciencias nos dejó un libro literario que revela el espíritu de una España satisfecha de sí misma. Se llama *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Comienza por compendiar la historia de nuestro pueblo; va dedicando partes a la provincia «del Andalucía, Lusitana y reino de Portugal, Extremadura, reinos de Castilla y León, Galicia, Asturias, Biscaya, Guipúzcoa, reino de

Navarra, reino de Granada, provincia de Cartagena y reino de Valencia, reino de Aragón y principado de Cataluña». En la parte de Andalucía incluye la parte «De las islas de Canaria e isla de la Madera y de la isla Antilla». Va acompañado el texto con grabados, que algunos sirven indistintamente para ilustrar la parte literaria dedicada a diversas ciudades, pero otros, muy curiosos, se refieren concretamente a determinados lugares, como Sevilla, Lisboa, Toledo y Montserrat. Algunas partes son testimonio de la cultura de la época, de sus bibliotecas y estudios [1]).

Otra figura de amplia cultura y extensas aficiones a las letras fué PERO MEXÍA, que revela la fición a mezclar motivos históricos con legendarios y fantásticos en la época del Emperador y que culmina en la forma de la novela seudohistórica de la Antigüedad, de Guevara. Hay algo de *nuevos ricos de la literatura* en estas actitudes de los escritores de esta generación, a diferencia del sedimento cultural de los talentos maduros del tiempo de Felipe II. Menéndez y Pelayo llama a Mexía «compilador histórico y moralista, ameno como Guevara, pero nada semejante a él en los procedimientos de su estilo (que es inafectado y aun desaliñado, con cierto dejo de candidez sabrosa), ni menos en la puntualidad histórica, que nuestro fray Antonio afectaba despreciar, y que, por lo contrario, respetó siempre aquel docto y diligente sevillano, digno de buena memoria entre los vulgarizadores del saber». El libro más curioso de ese llamado «magnífico caballero» fué la *Silva de varia lección* — conocemos el texto de Sevilla, 1540 —, especie de cajón de sastre de anécdotas históricas, milagros, relatos más o menos fantásticos y observaciones directas de lugares. Se han citado como sus precedentes clásicos a Aulo Gelio, Macrobio y algún otro. Mexía los cita, así como a algunos

[1]) Pedro de Medina nació en Sevilla (1493). Su *Arte de navegar* fué el texto en Francia en las escuelas de náutica, en la época coetánea. Viajó mucho por España, y murió en su ciudad natal (1567). Hemos manejado el texto del *Libro de grandezas*, Sevilla, 1548. Se ha discutido si Medina plagió a Florián de Ocampo, sin fundamento, pues lo que hizo fué compendiar la historia de éste al principio del *Libro de grandezas*.

Consúltese: P. VINDEL, *Pedro de Medina y su «Libro de grandezas»*, Madrid, 1927; J. A. SÁNCHEZ PÉREZ, *Las matemáticas en la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1929; NAVARRETE, *Biblioteca marítima española*; HURTADO y G. PALENCIA, *Historia de la Literatura española*, pág. 449.

Medina es autor del *Libro de la Verdad*, Valladolid, 1555, de índole ascética. Véase, además, su *Crónica de Medinasidonia* en la «Colección de documentos inéditos», t. XXIX. Su personalidad y obra han sido recientemente estudiadas por ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA.

humanistas italianos, coetáneos. A pesar de lo pintoresco de muchas de sus anécdotas, Mexía — según Menéndez y Pelayo — «parece un espíritu culto y avisado, que procura guardarse de la nimia credulidad y muestra hasta vislumbres de espíritu crítico». Merecen citarse capítulos como el referente a la papisa Juana: «De una mujer que andando en hábito de hombre alcanzó ser sumo pontífice y papa en Roma y del fin que hubo»; el de la historia del *Timón ateniense*, tema que interesó en el Renacimiento, y fué llevado a un intenso y trágico drama de Shakespeare; el del «admirable andar de un hombre, de do parece que tuvo origen la fábula del pece Nicolao» — que nos hace pensar en Feijóo —; «De la extraña condición y vida de Diógenes, cínico, filósofo», en donde se cuentan anécdotas, y el encuentro con Alejandro — tema que trató Calderón en una interesante comedia de contrastes y paralelismos *Darlo todo y no dar nada* —; «De un caso grande acaescido a un hombre que estaba en una cárcel, cómo el demonio lo sacó della, e lo que más le acaesció e pasó después» — que recuerda una escena del *Condenado por desconfiado*. Hemos escogido de intento unos casos sugestivos, que revelan cómo en esta época se daba un ansia de plasmar literariamente los hechos más novelescos y fantásticos, que muchas veces derivaron por los cauces de los «libros de caballerías» y que en muchos casos eran análogos y respondían a actitudes semejantes a las que organizó en el teatro Lope de Vega con su escuela del primer ciclo de dramaturgos [1]). Mexía (además de cosmógrafo

[1]) Pero Mexía era sevillano como Medina, y se cree que nació al final del siglo xv (1500); estudió en Salamanca y conocía las matemáticas y la astrología. Como tantos otros, fué erasmista pero antiluterano. Tuvo el cargo de veinticuatro de Sevilla. Murió en 1551. Además de la *Silva* y las crónicas (la *Historia imperial* se publicó en Sevilla, 1545), compuso unos *Coloquios* o *Diálogos* (1547) sobre temas de ciencia, costumbres, etc., de influencia de Luciano.

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II; ID., *El Magnífico Caballero Pero Mexía* («Ilustración Española y Americana», 1876); R. COSTES, *Pero Mexia, chroniste de Charles Quint* («Bull. Hispanique», 1920). En otro lugar *(Estudios y discursos de crítica histórica y literaria)*, II, edición del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941 — Ensayo titulado *magnífico caballero Pero Mexía*, que data de 1874 —, págs. 25 y sigs.), Menéndez y Pelayo lo consideró como «uno de los escritores más celebrados de su siglo, y hoy mismo sus obras históricas y literarias son una de las lecturas más sabrosas y amenas que se pueden hallar, por la copiosa erudición que las esmalta y las bellezas de su estilo, sencillo, claro y apacible, aunque alguna vez incorrecto y descuidado». Véase la edición reciente de la *Silva de varia lección* de Mexía, por Justo García Soriano, «Sociedad de Bibliófilos Españoles», dos tomos, 1933-4.

de profesión) fué ya un historiador de Carlos V. Fué su cronista — muerto Guevara —, pero no pudo acabar su *Historia del emperador Carlos V*, que fué interrumpida en la coronación en Bolonia por el papa Clemente VII, el del «saco» y escondite en Santangelo. El aire cosmopolita de la época se percibe en la *Historia imperial y cesárea*, que tiende a una visión de lo universal, uniendo en notable paralelismo de época los emperadores romanos con los alemanes hasta el tiempo de Maximiliano I. Ya en su misma *Silva*, muchas anécdotas revelaban copiosa erudición de historiador.

La época era de amplitud cosmopolita y de expansión territorial. Las conquistas de América llevaban como consecuencia la creación de un género literario nuevo.

Los historiadores de Carlos V

Mexía era el caso típico del humanista en relación con Vives y Arias Montano, de influjo erasmista, que llegó a ser historiador de Carlos. En Alfonso de Valdés se halla, en parte de la obra, una historia apologética de hechos importantes. Quedaban otros nombres más modestos, pero significativos, como Juan Ginés de Sepúlveda [1]). Florián de Ocampo llevaba el sello de la amplia y extensa concepción histórica [2]). El mejor estilista es el que sólo historió una época y una guerra de este reinado. Luis de Ávila y Zúñiga escribe en un castellano preciso, cortado, elegante en su sobria claridad, en el *Comentario... de la guerra de Alemaña hecha de Carlos V máximo emperador romano rey de España* (1547). Es un caso del prosista que compone saturado de historiadores latinos, de la corrección de César y Salustio, y aun del vivo

[1]) Juan Ginés de Sepúlveda (¿1490?-1573) era natural de Pozo Blanco (Córdoba), y compuso *De rebus gestis Caroli V*. Fué uno de los pocos humanistas de la corte del Emperador antierasmista, como lo reveló en la *Antapalogía* (Roma, 1532). Consúltese: A. F. G. Bell, *Juan Ginés de Sepúlveda*, Oxford, 1925.

[2]) Florián de Ocampo (¿1495?-1558), de Zamora, donde publicó *Los cuatro primeros libros de la Crónica general de España* (1543), trata de hacer coincidir anhelos clásicos — partiendo de la concepción que ya había entrado en Alfonso X al incluir la historia de Roma en la de España — con la apología de los Habsburgos y relatos, más que legendarios, fantásticos. Consúltese: Morel-Fatio, *Historiographie de Charles V*, I; Marcel Bataillon, *Sur Florián de Ocampo* («Bulletin Hispanique», 1923); E. Cotarelo y Mori, *Varias noticias nuevas acerca de F. de Ocampo* («Boletín de la Academia Española», 1926).

sentido creador del idioma en época de descomposición de Tácito. La anécdota, que parece cierta, en que el Emperador afirmó que si sus glorias no igualaban a las de Alejandro Magno, en cambio el macedón no había podido estar satisfecho de un cronista como el suyo, es digna de simbolizar un período. Ávila había sido testigo presencial de los hechos, y aunque parece parcial, como Alfonso de Valdés, al enjuiciar los hechos del Emperador y alabarlos excesivamente, su digna distinción de estilo y la objetividad del relato hacen un modelo clásico, de estilo Renacimiento, de la obra de un amigo del césar que le acompañó a Yuste y asistió a su muerte, lejos del bullicio de las glorias bélicas [1]).

El mismo Emperador había redactado unas memorias de los hechos del Imperio, probablemente en francés, para que fuesen vertidas al latín por su secretario Van Malen. Todo hace creer que el original de estos comentarios se ha perdido, pues una tardía versión portuguesa, que probablemente no dará un texto adecuado, ofrece escasísimo interés. En algunas obras del mismo período tiene más valor la objetividad del testigo presencial que méritos literarios, como en el sincero relato del *Tratado* del arcabucero del Emperador, Martín García Cereceda, o en la documentada erudición de Alonso de Santa Cruz en la *Crónica de Carlos V* (de 1500 a 1550) [2]).

No podía faltar, en un gran momento hispánico, el lado del contraste, del gracioso, de la caricatura. Representa esto un curioso tipo de pícaro en acción, don Francesillo de Zúñiga, que escribió la *Crónica istoria* para entretenimiento de Carlos V. Parece un tipo de bufón de cuadro de Velázquez, y por su desdichada muerte hace pensar en el gracioso trágico, en el Clarín de *La vida es sueño*. En la historia del que comienza en la muerte de Fernando el

[1]) Don Luis de Ávila y Zúñiga (¿1503?-1573) era natural de Plasencia. Estuvo en la jornada de Túnez y fué de embajador a Roma. Fué testigo de la guerra de Alemania, que historió. Las influencias clásicas en el *Comentario* son evidentes, como en el pasaje: «Yo no sé determinar qué sea la causa, si no es lo que César dice de Considio». Después de referirse a esta anécdota de la *Guerra de las Galias*, añade: «He hecho esta digresión por parecerme algo conveniente en este lugar».

Texto: «Autores Españoles», t. XXI.

Consúltese: MELE, *Don Luis de Ávila, su «Comentario» y los Italianos* («Bulletin Hispanique», 1922); A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Avila y Zúñiga, gentilhombre de Carlos V*, Madrid, 1931.

[2]) Textos: *Tratado* de Cereceda en «Sociedad de Bibliógrafos Españoles», 1873-76.

Católico, aparecen Cisneros, del que dice que «parecía galga envuelta en manta de jerga»; los caballeros que fueron a la recepción del Emperador «con intención de ser muy aprovechados», el canónigo López de Ayala del tiempo de las Comunidades, que «parecía buñuelo crudo»; el Arzobispo de Bari, «águila recién sacada del río o rocín con desmayos»; el Marqués de Pescara, «cigüeño pollo o fraile tercerón de los de Béjar o del Castañar»; el doctor Villalobos, «el cual parescía mula vieja del arzobispo de Toledo»; los cardenales de Roma, en 1527, que les *desplugo* el saqueo «más por lo que les tomaron que por la honra». Muchos de los chistes de Francesillo eran debidos a motivos circunstanciales, cuya gracia es hoy indescifrable. Aun así, sus recursos son limitados, y el tipo de caricatura o parodia no era precisamente variado. Con todo, la intención maliciosa de muchos rasgos, las caricaturas de ciertos personajes o la burla de las citas clásicas de los autores humanistas coetáneos revelan un ingenio no vulgar [1]), que completa, del lado negativo, la concisa adhesión o la pomposa jactancia del cuadro de los historiógrafos del tiempo del Emperador.

Los historiadores de Indias

Las grandes empresas de la época del Emperador no se circunscribían sólo a Europa. Cortés y los Pizarros abrían nuevas perspectivas en Nueva España y el Perú. Las conquistas de Amé-

[1]) Texto de la *Crónica* y un interesante *Epistolario del mismo famoso coronista don Francés, y con cartas enviadas a diversas ilustres personas*, en «Autores Españoles», t. XXXVI; *Cartas inéditas*, edición J. Menéndez Pidal («Revista de Archivos», 1909).

Francesillo fué muerto traidoramente por el asalariado de un noble rencoroso de sus burlas. «Herido lastimosamente por mil partes fué llevado a su casa seguido por amigos y enemigos... Al oír el estruendo de la gente que entraba por el patio de la casa... se asomó su mujer a los corredores... y preguntando qué era aquel ruido, don Francesillo respondió con... alegría e indiferencia... : «Señora, esto no es nada, nada absolutamente, sino que han muerto a vuestro marido...» Perico de Ayala... truhán del marqués de Villena se acercó al lecho de don Francesillo y condoido de su estado le dijo con acento de contrición cristiana: «Hermano don Francés, ruégote por la grande amistad que siempre hemos tenido, que cuando estés en el cielo, lo cual yo creo que será así según ha sido tu buena vida, ruegues a Dios que haya merced de mi alma». Don Francesillo... respondió con su acostumbrado donaire: «Átame un hilo a este dedo meñique para que no se me olvide» *(id.*, pág. XII). Se refiere en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz.

Consúltese: Morel-Fatio y H. Léonardon, *La «Chronique» scandaleuse d'un bufon du temps de Charles Quint* («Bulletin Hispanique», 1909).

rica originaron un nuevo género de historia desarrollado en esta época, que, aunque denominado «primitivo» en la mayor parte de los tratados de literatura, revela una plena madurez. El sentido expansivo y universal del tiempo de Carlos V exigía una forma histórica para describir lo exótico y lo aventurero de un nuevo mundo y unas intrépidas victorias. Ya aludimos al nombre del descubridor, que realmente inicia, no sólo la conquista, sino la narración de sucesos de Indias. Las relaciones de sus viajes señalaban una posibilidad nueva. También el humanista italiano avecindado en España, Pedro Mártir de Anglería, escribió una crónica que llegaba hasta 1525, *De orbe novo decades*, teniendo en cuenta los informes de los descubridores y conquistadores, pero se trataba de los primeros tanteos, en el segundo caso importantes como compilación aunque no expresados en lengua vulgar. Las dos grandes conquistas de Méjico y Perú agruparon en torno a sí dos ciclos de cronistas. Las primeras, además de la mayor gloria de los hechos, se llevaron también al perpetuarse los escritores de más valor. Con todo, en el ciclo del Perú debemos destacar la *Relación* de su conquista por Francisco López de Jerez (1504-1539), en la fecha de 1534, y la *Crónica* de Pedro Cieza de León (1518-1560). (El inca Garcilaso pertenece ya a la generación de Felipe II.) López de Jerez, aunque no fué soldado, asistió a los hechos y conoce las tierras, escribiendo con elegante cuidado su *Relación*. Su entusiasmo por la empresa española en América, vibra desde el prólogo, ya que las hazañas de Indias son «alegría para los fieles y espanto para los infieles, y finalmente admiración de todos los humanos». Escribe su obra, lleno de ufanía, para «honra y servicio de la católica cesárea majestad», alabando «la Providencia divina y la ventura del César, y la prudencia y esfuerzo y militar disciplina, y trabajosas y peligrosas navegaciones y batallas de los españoles, vasallos del invictísimo Carlos, emperador del romano imperio». «¿Cuándo se vieron — sigue en su entusiasmo — en los antiguos ni modernos tan grandes empresas de tan poca gente contra tanta, y por tantos climas de cielo, y golfos de mar y distancia de tierra ir a conquistar lo no visto y sabido? Y ¿quién se igualará con los de España?» Clara y bien ordenada en su contenido, la *Relación* se refiere a los hechos del Perú hasta la muerte de Atahualpa, y nombramiento de Atabaliba por heredero, momento en que Jerez volvió a Es-

paña. Aparte el valor de los cronistas de Nueva España, no debemos olvidar, en torno a Río de la Plata, la relación de lo sucedido en las dos jornadas que hizo a las Indias de Álvar Núñez Cabeza de Vaca [1]). La titula *Naufragios* y va dedicada a Carlos V. La primera parte cuenta sus aventuras, naufragios, prisiones, de 1527 a 37, fijándose en las tierras y costumbres observadas. Su nuevo período, triunfal y valeroso hasta llegar a ser adelantado y capitán general del Río de la Plata, ocupa una segunda parte llamada *Comentarios*, escrita por su escribano Pero Hernández, y que suele ir adjunta a las ediciones de los *Naufragios*. Éstos revelan una gran habilidad narrativa, destacan el interés del contenido, y hasta en la forma cortante y sobria de narrar aventuras y desventuras hacen pensar en el arte de la novela realista [2]).

Los cronistas de Méjico. El humorismo de Gómara y el realismo de Gómez del Castillo

La conquista de Nueva España se verificaba bajo un signo de grandeza. El caudillo Hernán Cortés, no era sólo una de las personalidades más importantes de la historia hispánica, como hombre de acción, sino una inteligencia culta, disciplinada en el humanismo. Dirigió a Carlos V las *Cartas de relación* en un estilo sen-

[1]) Francisco de Jerez fué secretario de Pizarro y tituló su crónica: *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*. Texto: «Autores Españoles», t. XXVI. Hay también una anónima obra, *La conquista del Perú, llamada la nueva Castilla*, «la cual tierra por divina voluntad fué maravillosamente conquistada», que algunos creen es un esbozo de la *Relación*, por el propio Jerez. Véase la edición de A. R. Rodríguez Moñino (Badajoz, 1929), y A. Pogo, *The Anonimous La Conquista del Perú...*, 1930. Hay otra anónima y diversa, *Relación del sitio del Cuzco y principio de las guerras civiles del Perú* (1539). Completa este ciclo la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú y de las guerras y cosas señaladas en ella, acaecidas hasta el vencimiento de Gonzalo Pizarro y de sus secuaces que en ella se rebelaron contra S. M.*, de Agustín de Zárate.

Cieza de León (texto, «Autores Españoles», t. XXVI) publicó la *Crónica del Perú nuevamente escrita* en 1553, dedicándola al príncipe don Felipe. Era testigo presencial: «Como notase tan grandes y peregrinas cosas como en este Nuevo Mundo de Indias hay, vínome gran deseo de escribir algunas dellas, de lo que yo por mis propios ojos había visto, y también de lo que había oído a personas de gran crédito.»

[2]) Para otros autores de este primer período de la *Historia de Indias*, véase Sánchez Alonso, *Historia de la Historiografía española*, I.

cillo y correcto que abren la era noble de los estilistas de las guerras de Méjico [1]).

En ella encontramos frente a frente — hasta el punto de que una crónica se hizo para contrarrestar y controlar los efectos de la otra — a dos escritores de mérito, que interpretaron en diverso tono y estilo, pero con sincero sentimiento y entusiasmo, la conquista de Cortés. El primero, capellán de la casa del héroe, representaba el estilo ampuloso de la época del Emperador, obra de un humanista que ya en el tono amplio, ya en el conciso, sabía su Cicerón y su Salustio. Pero no se limitaba a imitar los clásicos: Francisco López de Gómara (¿1512-1557?) poseía un estilo propio acomodado a la moda de su tiempo, en que comenzaba el período breve a sustituir el amplio. Los hechos narrados en su historia abarcan hasta 1551, o sea hasta la etapa final del reinado de Carlos V — retirada a Yuste (1566) —, y así no es extraño que nos diga: «El romance que lleva es llano y cual agora usan, la orden concertada e igual, los capítulos cortos por ahorrar palabras, las sentencias claras, aunque breves». Trata de realizar la historia según el concepto clásico del héroe. Un figura central, a la que deben supeditarse las demás. En este caso, Cortés necesariamente ha de ser el eje de la historia, la que ha de contarse «en summa», dentro de la verdad. Sólo los rasgos esenciales, las grandes líneas de la conquista, sin entrar en detalles ni menudencias; ésta es la verdad trascendental y profunda de la historia, mientras que los datos menudos la achican y desfiguran. «Particularizar las cosas — afirma — es engañoso y aun muy odioso». Dentro de este concepto es preciso sacrificar lo pequeño, lo repetido, que no añade nada a la marcha esencial de los hechos, lo minúsculo. «Cuanto a las entradas y conquistas que muchos han hecho a grandes gastos e yo no trato dellas, digo que dejo a algunas por ser de poca importancia, y porque las más dellas son de la misma manera...» Su deseo de que no se cambie nada esencial en una posible traducción, indica cómo su estilo no es nunca hueco sino que todo responde a una meditada intención. «Algunos por ventura querrán

[1]) *Cartas de relación de Fernando Cortés sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España* («Autores Españoles», t. XXII). Las cartas llevan fechas de 1519 a 1526. Cortés se expresaba con la noble dignidad de un caballero español: «Yo me satisfago con hacer lo que debo, y con saber que a todo el mundo tengo satisfecho y le son notorios mis servicios y lealtad con que los hago; y no quiero otro mayorazgo para mis hijos sino éste.»

trasladar esta historia en otra lengua, para que los de su nación entiendan las maravillas y grandeza de las Indias, y conozcan que las obras igualan, y aun sobrepujan, a la fama que dellas anda por todo el mundo. Yo ruego mucho a los tales, por el amor que tienen a las historias, que guarden mucho la sentencia, mirando bien la propiedad de nuestro romance, que muchas veces ataja grandes razones con pocas palabras. Y que no quiten ni añadan ni muden letra a los nombres propios de indios ni a los sobrenombres de españoles, si quieren hacer oficio de fieles traducidores; que desotra manera, es certísimo que se corromperán los apellidos de los linajes.» En la dedicatoria a Carlos V, Gómara posee la digna suficiencia del español satisfecho y orgulloso de los grandes hechos de América: «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así las llaman Mundo Nuevo». En el sentido de que España tiene una misión providencial de defender a la cristiandad, une la idea del final de la reconquista con el comienzo de la evangelización de América: «Comenzaron las conquistas de indios acabada la de moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles». Titula su obra *Hispania victrix, primera y segunda parte de la Historia General de las Indias, con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron hasta el año de 1551* [1]). Su elevada cultura clásica se revela desde los comienzos con el concepto de la unidad del mundo y de la teoría atomística de Demócrito y Anaximandro, o del orbe habitable de Aristóteles. No desconocía la ciencia natural árabe — Avicena —, y combina todas estas autoridades con las de la Biblia y Padres de la Iglesia (especialmente San Agustín). Con la elevación de tono que estos elementos le proporcionan, sabe unir su realización de intento de estilo corto y con el interés de los hechos de la conquista y el dramatismo de determinados momentos como el de la huída de Cortés y sus tropas de Méjico en la llamada «Noche triste» (10 de julio de 1520): «Cortés a esto se paró, y aun se sentó, y no a descansar, sino a hacer duelo sobre los muertos y que vivos quedaban, y pensar y decir el baque que la fortuna

[1]) Texto: «Autores Españoles», t. XXII. La segunda parte es la referente a «la conquista de Méjico». Véase el texto de la *Historia de la Conquista de México*, con una introducción y notas por D. JOAQUÍN RAMÍREZ CABAÑAS, dos tomos, México, 1943.

le daba con perder tantos amigos, tanto tesoro, tanto mando, tan grande ciudad y reino; y no solamente lloraba la desventura presente, mas temía la venidera, por estar todos heridos, por no saber a dónde ir, y por no tener cierta la guarida y amistad en Tlaxcallan; y ¿quién no llorara viendo la muerte y estrago de aquellos que con tanto triunfo, pompa y regocijo entrado habían?»

Si Gómara es el intelectual, era cosa lógica que chocase con el hombre de acción. Éste, el capitán BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, que peleó en más de cien combates en la conquista, y que tenía de la historia vivida el concepto más opuesto, el de que todos los soldados tienen su importancia, que nunca debe ser sacrificada a la del héroe, escribe deliberadamente un «contra-Gómara». Su punto de vista, el de la realidad del soldado, estaba muy lejos de la elevada concepción ideal del humanista. En un párrafo precioso de la *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, de Castillo (1492-1581), se halla la más curiosa expresión del antagonismo entre dos concepciones de la historia: «Estando escribiendo esta relación, acaso vi una historia de buen estilo, la cual se nombra de un Francisco López Gómara que habla de las conquistas de Méjico y Nueva-España, y cuando leí su gran retórica, y como mi obra es tan grosera, dejé de escribir en ella, y aun tuve vergüenza que pareciese entre personas notables; y estando tan perplejo como digo, torné a leer y a mirar las razones y pláticas que el Gómara en sus libros escribió e vi que desde el principio y medio hasta el cabo no llevaba buena relación, y va muy contrario de lo que fué e pasó en la Nueva-España; y cuando entró a decir de las grandes ciudades, y tantos números que dice que había de vecinos en ellas, que tanto se le dió poner ocho como ocho mil. Pues de aquellas grandes matanzas que dice que hacíamos, siendo nosotros obra de cuatrocientos soldados los que andábamos en la guerra, que harto teníamos de defendernos que no nos matasen o llevasen de vencida; que aunque estuvieran los indios atados, no hiciéramos tantas muertes y crueldades como dice que hicimos; que juro amén que cada día estábamos rogando a Dios y a Nuestra Señora que no nos desbaratasen». La ingenua visión del hombre del pueblo campea en el estilo, llano, jugoso, natural, y en los comentarios característicos. «Tenían unas señales como a manera de cruces, pintadas de otros bultos de indios; de todo lo cual nos admiramos, como de cosa nunca vista ni

oída...» «De la manera que hay en mi tierra, que es Medina del Campo, donde se facen las ferias, que en cada calle están sus mercaderías por sí, así estaban en esta gran plaza.» Castillo poseía verdaderas dotes de hablista y sentido de la amenidad de la narración. Interpreta adecuadamente el interés de los hechos, y su crónica se lee con gusto y curiosidad. Ese estilo, que recoge sabrosamente expresiones del pueblo, hace pensar en los estilos análogos — con sus diferencias — en el siglo XVI: la prosa del *Lazarillo* y la de Santa Teresa, entre las cuales Castillo revela el mayor grado de pulcritud [1]).

El espíritu apasionado y filantrópico del P. Las Casas

Este vehemente dominico sintió el deseo de humanizar la conquista y los procedimientos. Comenzó por querer establecer una colonia en la que los indios trabajasen sus tierras, evangelizándolos y educándolos. No dió resultado, y al ser obispo en Chiapa, se dedicó especialmente a los estudios históricos del tema de América. En un momento de entusiasmo en pro de los negros, envió a Carlos V su *Brevísima relación de la destruyción de las Indias*. Nótese que da el mismo título que los españoles habían usado para encarecer la pérdida del rey don Rodrigo y dominio del Islam: «destrucción». Se pone de parte del indio, y con extraordinario apasionamiento exagera las indudables crueldades de esa conquista, inherentes a todas las conquistas guerreras. La protesta en pro del indígena no era sólo de Las Casas, pues debiera meditarse en este párrafo de Gómara: «El mal que hay en ello es haber hecho trabajar demasiadamente a los indios en las minas, en la pesquería de perlas y en las cargas. Oso decir sobre esto que todos cuantos han hecho morir indios así, que han sido muchos, casi todos han acabado mal». Pero el P. Bartolomé de Las Casas llega a una vehemencia, en defensa e hipérbole, a nada comparable. Por Las Casas se pensó en llevar negros a América, con lo cual hizo a éstos y al Nuevo Mundo un flaco servicio, pero claro está que todo lo intentaba el dominico con la mejor buena fe. En la misma época del Emperador fueron rectificados muchos extremos desorbitados

[1]) Texto de Díaz del Castillo en «Autores Españoles», t. XXVI.

de la *Destruyción de las Indias*, libro que por su tono fué explotado por los rivales de España desde su tiempo, y contribuyó, en el siglo XVIII, al fomento de la llamada «leyenda negra», hoy generalmente superada. Pero quedan aún ciertos lugares comunes respecto a la conquista española en América, y asombra que mentalidades como Spengler repitan el tópico en el que buena parte de responsabilidad remota corresponde al apasionado y filantrópico dominico. Aparte de la *Destruyción*, es autor Las Casas de una *Historia de las Indias* (desde el descubrimiento a 1520): inferior en estilo a otros historiadores, tiene cierta arquitectura de construcción y huellas de la formación humanista y teológica del autor [1]).

Son también destacables FRAY JUAN DE TORQUEMADA (1563-1624), autor de la *Monarquía indiana* (desde 1609), de buen estilo y, con otro matiz, el franciscano FRAY JERÓNIMO DE MENDIETA (1528-1604), autor de una *Historia eclesiástica indiana* [2]).

Otra figura muy notable es la de FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, franciscano, estudioso de Salamanca, que pasó a Méjico con fray Antonio de Ciudad Rodrigo. De él dice M. Ballesteros: «En escribir doctrinas, confesar, predicar, componer su *Historia de las cosas de la Nueva España* empleó en Méjico sesenta y un años de su vida. Abandonados nombre, familia y aspiraciones mundanas, se dedica, como sus hermanos de religión, a la enseñanza, a la dirección de colegios, al aleccionamiento de los hijos de los aztecas.

[1]) El P. Bartolomé de Las Casas o Casaus (1470-1566), natural de Sevilla — notemos la vehemencia andaluza de su temperamento —, vivió en las islas de Santo Domingo y Cuba, y en Tucumán intentó la organización de la colonia de indios a que nos hemos referido. Se le designó para obispo de Chiapa (en Méjico) en 1544, y regresó a España tres años más tarde.

Es curioso el debate en torno a la *Brevísima relación de la Destruyción de las Indias*. El Emperador reunió una junta de personas doctas para deliberar sobre la gravedad de las acusaciones de la obra. Ginés de Sepúlveda se opuso a las afirmaciones de Las Casas.

En el siglo XVIII, Raynal utilizó la *Destruyción* para atacar la política colonial de España. Le rebatieron el abate Nuix y el traductor castellano de Raynal, Duque de Almodóvar. (Véase sobre este punto, JUAN NUIX, *Reflexiones imparciales*, traducción de Pedro Varela, 1782.) Recientemente, Las Casas ha entrado como materia de discusión en los debates sobre la conquista de Indias y la llamada «leyenda negra». Recogen muchos datos sobre este aspecto LUMMIS, *Los exploradores españoles del siglo XVI*, traductor Cuyás, Barcelona, 1921, y JUDERÍAS, *La leyenda negra*, edición Araluce, Barcelona.

Textos de Las Casas: *Apologética Historia*, «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. XIII; *Historia general de las Indias* («Colección de Documentos inéditos», t. LXII-LXVI, Madrid, 1875-76).

Consúltese: M. SERRANO Y SANZ, *Noticias psicológicas de fray Bartolomé de Las Casas* («Rev. Arch.», 1907); FUETER, *Historiographie*.

[2]) Vide ed. de 1870.

Consciente de que en todo lo humano hay un soplo divino, desde temprana edad dedica su infatigable laborar a la recopilación de notas y tradiciones de la cultura que pronto habían de desaparecer. Su trabajo alcanza en este sentido los caracteres de lo heroico y de lo inaudito.» [1]).

La «Historia natural de Indias». Fernández de Oviedo

Una variante del género de historia de Indias es el que se dedica especialmente a la parte «natural», estudiando la raza y costumbres de los habitantes, las particularidades del terreno y el clima, la flora y fauna típica de los nuevos países. El sistema que atraía la curiosidad de todos los coetáneos es aún sugestivo, y el escritor que dió forma original a este tipo de obra, Gonzalo Fernández de Oviedo, es un hábil observador y anotador. La redactó en forma de compendio: *Sumario de la natural historia de las Indias*, dedicado al Emperador, «sacra, católica, cesárea y real majestad» (1525) y en libro extenso: *Historia natural y general de las Indias, islas e Tierra-Firme de mar oceano*. La ingenua descripción de costumbres de los indios, y las observaciones amenas y graciosas — para el lector de hoy — sobre los animales indígenas, indican condiciones de estilo y simpatía de expresión, algo menos populares que en Díaz del Castillo, también menos jugosas, pero de indudable amenidad. Fernández de Oviedo había vivido en el ambiente de cámara del príncipe don Juan, en su mocedad; tratando a Colón y siendo amigo de sus hijos. Después de viajar por España e Italia, fué a las Indias en 1514, en la expedición de Pedrarias. Fué nombrado cronista de Indias en 1532. «Oviedo — dice Sánchez Alonso — es la antítesis del humanista.» Por eso rechaza el uso del latín, y cree que las historias deben escribirse en la lengua propia. Le importan la veracidad y la exactitud, el valor del testigo de vista, los detalles y circunstancias, la rica experiencia, la ingenua sencillez.

Nótese cualquiera de las descripciones de animales: «Cangrejos son unos animales terrestres que salen de unos agujeros que ellos hacen en tierra, y la cabeza y cuerpo es todo una cosa redonda que quiere mucho parescer capirote de halcón, y el del un costado

[1]) Actualmente, Tudela prepara la publicación de parte de esta curiosa, pintoresca y monumental *Historia*.

le salen cuatro pies, y otros tantos del otro lado, y dos bocas como pincetas, la una mayor que la otra, con que muerden, pero su bocado no duele mucho ni es ponzoñoso; su cáscara o cuerpo y lo demás es liso y delgado como la cáscara del huevo, salvo que es más dura. La color es parda o blanca o morada que tira a azul, y andan de lado, y son buenos de comer, y los indios se dan mucho a este manjar, y aun también en Tierra-Firme muchos cristianos». La ingenuidad de Oviedo le hace invocar principios de sobrenaturalidad en casos en que él observaba bien, pero se dejaba llevar de una apreciación pueril, como en la parte referente a los grandes ciclones. «Asimismo, cuando el demonio los quiere espantar, promételes el huracán, que quiere decir tempestad; la cual hace tan grande, que derriba casas y arranca muchos y muy grandes árboles; y yo he visto en montes muy espesos y de grandísimos árboles, en espacio de media legua, y de un cuarto de legua continuado, estar todo el monte trastornado, y derribados todos los árboles chicos y grandes, y las raíces de muchos dellos para arriba, y tan espantosa cosa de ver que sin duda parescía cosa del diablo, y de no poderse mirar sin mucho espanto» [1]). La *Historia natural* viene a ser (como observa acertadamente Sánchez Alonso) «una especie de enciclopedia americana, en que los relatos alternan con descripciones de los países, minuciosa noticia de la fauna y flora, minas, volcanes, curiosidades, con amplia información de las costumbres, creencias, etc., de los indígenas y de sus relaciones con los españoles». Sigue un plan geográfico, son muy notables sus descripciones, sobre todo las referentes a La Española (Santo Domingo) y a las otras Antillas. Trata a Colón con gran respeto. En el problema del trato dado a los indios se coloca en posición media.

[1]) Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) había nacido en Madrid pero procedía de Asturias — no deja de tener temperamento asturiano —. Estuvo en la conquista de Granada. Fué a América, estando en Santo Domingo — el huracán que transcribimos arriba es típicamente antillano.

Además de sus libros de historia de Indias, escribió las *Batallas y quincuagenas*, de excelente estilo, a base de recuerdos sobre personajes de la corte, que forman un todo prolijo, pero interesante en algunas partes. Se divide la obra en *batallas*, *quincuagenas* y «*diálogos* entre el *Alcaide*, que es el autor, y un tal *Sereno*», que le pregunta sobre prosapia, armas e historias de las casas nobles de España. Son distintas las *Batallas y quincuagenas*, de las *Quincuagenas* del mismo Oviedo, poema de 7.500 versos de propósito docente.

Textos: *Historia general y natural de las Indias*, edición Amador de los Ríos, 1851-55; *Sumario*, en «Autores Españoles», t. xxii; *Quincuagenas*, edición Academia de la Historia, 1880. *Escritores de Indias*, i y ii, selección y estudio de M. Ballesteros, Editorial Ebro, 1941.

CAPÍTULO XX

«Amadís», editado, y el apogeo de los libros de caballerías

La forma definitiva del *Amadís*. — El estilo ampuloso de Feliciano de Silva. — Los *Palmerines* y otras invenciones. — Lectores y detractores de los libros de caballerías.

La forma definitiva del «Amadís»

El *Amadís*, del que consta que existían tres libros en el siglo XIV, se fija definitivamente y crea un género de moda en los albores de la época del Emperador. Al final de la regencia de Fernando el Católico y el cardenal Cisneros, un editor y escritor lleno del ambiente bélico de la época de la toma de Granada y las empresas en Italia del Gran Capitán, toma en sus manos el libro viejo, lo corrige y añade y lo continúa. El texto sobre el que deben partir todos los estudios acerca del *Amadís*, es éste por Garci Rodríguez de Montalbo — Garci-Ordóñez en las reimpresiones —, que aparece en Zaragoza en 1508. Al prologar la obra, que se amoldaba al gusto por la aventura y por lo extraordinario de la nueva época, alude a los hechos del «muy esforzado» don Fernando: «¡Cuántas flores, cuántas rosas... fueron sembradas así en lo tocante al esfuerzo de los caballeros en las revueltas y escaramuzas y peligrosos combates, y en todas las otras cosas de afrentas y trabajos que para tal guerra se aparejaron, como en los esforzados razonamientos del gran rey a sus altos hombres en las reales tiendas ayuntados...!» Montalbo da a entender que el *Amadís*, en el estado en que se hallaba en su tiempo, era producto de varios autores, por lo cual trabajó sobre el texto modernizándolo, «quitando muchas palabras superfluas e poniendo otras

de más polido y elegante estilo». Para esto corrigió los tres primeros libros, trasladó y enmendó el cuarto, que posiblemente sería de autor distinto al de los anteriores, y agregó por su cuenta el quinto libro *Sergas de Esplandián*, todo ello «animando los corazones gentiles de mancebos belicosos, que con grandísimo afecto abrazan el arte de la milicia corporal, animando la inmortal memoria del arte de caballería».

El *Amadís*, tal como aquí aparece, procede del ciclo bretón de los libros de caballerías medievales, según se revela en el lugar de los hechos — «fué un rey cristiano en la pequeña Bretaña...», «la mayor fué casada con Languines, rey de Escocia...» — y en multitud de detalles, que proceden del *Lanzarote* y del *Tristán*. Pero la imitación no obsta a la originalidad del libro, que, por otra parte, no debe nada especial a ningún libro determinado, como, por ejemplo, el *Amades et Isoine*, que sedujo sin motivo por el nombre del protagonista. En un libro del siglo xv se dice que el *Amadís* fué escrito por Vasco de Lobeira. Es posible que se trate, no de Vasco, sino de Joan Lobeira, que en tiempo del rey Diniz de Portugal compuso diversas poesías. De todas maneras, es de él una canción «Leonoreta fin roseta», que se repite en el *Amadís*, aunque esto, por tratarse de un tema para cantar, no significa mucho. ¿En qué lengua se escribió el primitivo *Amadís?* ¿En portugués?, ¿en castellano? Es posible que existiesen versiones en las dos lenguas. Montalbo no emplea, desde luego, el término «traducir», sino que, al hablar de palabras «compuestas en antiguo estilo» sin añadir nada sobre idioma, hace pensar que se trata del propio. Desde luego ya sabemos que López de Ayala, en el siglo xiv, habla de haber leído el *Amadís* y que Pero Ferrús da el dato de los tres libros de la obra. Por lo tanto, como el único texto conocido es el castellano de Montalbo, a él tenemos que referirnos [1]). «Sólo el hallazgo de nuevos documentos — dice

[1]) La primera atribución del *Amadís* a Vasco de Lobeira se halla en las crónicas de Gomes Eannes de Azurara (hacia 1454); de un Vasco de Lobeira, nacido en Oporto, armado caballero por Juan I, inmediatamente antes de la batalla de Aljubarrota. Por las circunstancias especiales a que se alude, en un caso de investidura «urgente», se cree que el tal hidalgo sería muy joven en esa fecha (1385), lo que se compagina muy mal con la cita de Ayala de haber leído el *Amadís*, según todas las probabilidades, en su mocedad. Otras referencias a Lobeira autor del *Amadís* son tardías como la del trágico Ferreira, que nació en 1528. Coincide con esta cita una indicación de que el manuscrito del *Amadís* original de Lobeira se hallaba en la librería de los duques de Aveiro. Pero, de ser esto cierto, ¿se trataría necesariamente del primer *Amadís* o de

Menéndez y Pelayo — y sobre todo el de alguna de las redacciones primitivas... podría aclarar el problema del misterio de sus orígenes.»

La concepción de la gran novela es esencialmente pintoresca heroica y lírica a la vez. Procede del acervo de las leyendas bretonas en cuanto a ambiente poético de amor, pero el autor ha creado una forma, un estilo nuevos. El tema ha coincidido con temas tan universales, que se le ha creído encontrar unión con leyendas populares, como la de San Amando, según la etapa hagiográfica, que junto a otras aún menos verosímiles urdió el erudito a la romántica Teófilo Braga. Más elementales son realmente los motivos de la novela. Así, el nacimiento de *Amadís*, encerrado por su madre en una caja y arrojado al mar, coincide con la historia de Moisés, y es un símbolo primario del nacimiento, según la teoría de Freud. De ahí nacen las aventuras extraordinarias del «Doncel de mar» y sus peligros y amores. Los amores ideales con Oriana, ejemplo de idealidad y constancia, pertenecen a un tema de final de Edad Media que siguió mezclado a otros elementos neoplatónicos en pleno Renacimiento del siglo XVI. Enamorado Amadís de Oriana a los doce años, y «en días de su vida no fué enojado de la servir, y en ella su corazón fué siempre otorgado y este amor duró

un texto más? Una cita del mismo texto da a entender que el infante don Alfonso de Portugal hizo cambiar una redacción anterior a él a base de la infidelidad de Amadís respecto a Oriana y aceptación de los amores de Briolanja: nótese esta advertencia del libro de Montalbo: «Esto sabido por Amadís, dió enteramente a conocer que las angustias e dolores, con las muchas lágrimas derramadas por su señora Oriana, no sin gran lealtad las pasaba, aunque el señor infante don Alfonso de Portugal habiendo piedad desta fermosa doncella (Briolanja) de otra guisa lo mandase poner.» Esto demuestra que en la época de Vasco Lobeira existía ya un texto anterior. Sobre la posibilidad de confusión de Vasco con Joan Lobeira del tiempo del rey don Dionís (Diniz), hemos dicho algo arriba. Pero no acaban aquí los problemas bibliográficos. Herberay des Essarts (traductor del *Amadís* al francés en tiempo de Francisco I) manifiesta su opinión de que el primitivo libro estaba escrito en lengua de picardía, y más tarde Tresan dijo haber visto ese original, en el siglo XVII, en la biblioteca de la reina Cristina de Suecia. Pero esta tesis carece de serios fundamentos. Desde luego lo que sí parece probable es que el ambiente del *Amadís* corresponde, por su ternura, su lirismo dentro de las aventuras y por su entronque con las novelas del ciclo bretón, al noroeste de España: grupo gallegoportugués, sea castellano, gallego o portugués la lengua original.

Consúltese: PASCUAL DE GAYANGOS, *Discurso preliminar* al tomo XL de «Autores Españoles»; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I; GIVANEL MAS, *Una papereta crítico-bibliográfica referent al «octavo libro de Amadís de Gaula»*, Madrid, 1924; WERNER MULERTT, *Studien zu den letzten Büchern des Amadisromans*, Halle, 1923; H. THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920.

cuanto ellos duraron; que así como la amaba él, así amaba ella a él, en tal guisa, que una hora nunca de amar se dejaron». Pero el fondo amoroso sirve para la parte externa y heroica, los lances, las aventuras tras aventuras, desmesurados, inverosímiles, pero siempre intresantes y hábilmente variados, dentro de la inevitable semejanza. Esta forma de sostener el interés en momentos en que todo parece preludiar una catástrofe, encontrando el protagonista soluciones impensadas, tiene mucho de primario, como la novela de entregas del siglo XIX y las películas en episodios del cine viejo, pero en el *Amadís*, excepcionalmente, la belleza y elegancia del relato eleva lo ingenuo a una altura estética. Lo extraordinario de la aventura, la repetida descripción de combates, no excluyen un aliento épico y grandioso que transcurre por toda la novela. «Se dejaron correr al gran ir de los caballos e firiéronse con sus lanzas en los escudos, que luego fueron falsados, e los arneses asimismo, e los hierros metidos por la carne, e juntáronse de los cuerpos y escudos e yelmos uno con otro, tan bravamente que ambos fueron a tierra; pero tanto le vino bien al Doncel, que llevó las riendas en la mano e Galpano se levantó muy mal trecho, e metieron mano a sus espadas, y pusieron los escudos ante sí, e hiriéronse tan bravo, que espanto ponían a los que los miraban. De los escudos caían en tierra muchas rajas, e de los arneses muchas piezas, e los yelmos eran abollados e rotos; así que la plaza donde lidiaban era tinta de sangre.» El contraste entre lo doloroso, heroico, y lo fino, femenino, se realiza en muchos capítulos: así, a continuación de la citada pelea, Amadís «iba muy llagado e salíale tanta sangre, que la carrera era tinta della, y el caballo, que era blanco, parecía bermejo por muchos lugares»; entonces el caballero de una fortaleza le lleva a un «rico lecho», en donde fué «curado de sus llagas», por mano de una hermosa doncella. La penitencia de Amadís lleva al mundo de la renuncia y la meditación sobre los pensamientos amorosos: «todas las más noches albergaba debajo de unos muy espesos árboles, que en una huerta eran allí cerca de la ermita, por facer su duelo e llorar».

Indudablemente, en el *Amadís* que ha llegado a nosotros hay una mezcla del estilo medieval con el del Renacimiento. Montalbo, al corregir y enmendar, puso parte de su manera personal de escribir junto al viejo tono del libro venerable. Así, aun

en las formas más externas se notan vacilaciones como en el empleo de *e* e *y* conjunciones indistintamente, entre la *f* y *h* aspirada iniciales, en la colocación del verbo en las oraciones. La mezcla de lo viejo y lo nuevo daba un cierto encanto al estilo del libro, y servía de prototipo a una «antigua fabla», que no por convencional dejaba de ser una representación de la Edad Media en función de sus intérpretes de la época del rey Fernando y del Emperador [1]).

El *Amadís*, en la forma dada por Montalbo, obtiene un éxito en el mundo. La traducción francesa de Herberay des Essarts le pone en relación con Inglaterra, en un ambiente en que surgirá Lyly, cuya obra capital, aunque no sea heroica en el sentido bélico, tendrá la tierna y devota veneración por la amada, del caballero andante. El libro que en España se había hecho la lectura favorita de la corte del Emperador y había de alegrar las mocedades de Juan de Valdés, Ignacio de Loyola y Santa Teresa, como en su forma vieja le «plugo» leer al canciller Ayala, influyó en la Italia del gran Renacimiento, dejando señales en el *Orlando furioso*, de Ariosto, y legando el poema *Amadigi*, de Bernardo Tasso [2]).

¿Cuál es la parte de invención que corresponde a Montalbo en el *Amadís?* Sin duda que en la cierta contención, dentro de las aventuras, del libro primero, se halla la mejor muestra de sobriedad. En el libro segundo, lo intrincado y fabuloso de ciertos episodios denota una cierta fatiga y agotamiento de la concepción primera, que puede, sin embargo, corresponder a una época más gastada del mismo autor, embellecido, con todo, por extraordinarias bellezas de detalle. Pero, ¿y el libro tercero? ¿Pertenece ya a Montalbo el nacimiento del hijo de Amadís y Oriana, el Esplandián cuyas «sergas» o gestas contará el refundidor en un libro especial? En e e libro se halla la pintoresca victoria de Amadís sobre el «endriago», que hace pensar en el tema de Sigfredo y el dragón, San Jorge, etc., en la «ínsula del diablo», en que en cierto modo empieza a ocupar el primer plano un simbolismo

[1]) H. Thomas considera el estilo del *Amadís* de Montalbo, sencillo, aunque prolijo, pero con variantes retóricas y floridas en algunos pasajes. Seguramente estas variantes denotan la mano del refundidor, que por otra parte parece haber respetado en lo fundamental los caracteres y los episodios, sin alterar unos ni multiplicar las aventuras.

[2]) Modernamente, «dos años antes del combate de Trafalgar», publica en Inglaterra Southey su versión y estudio de *Amadis of Gaul.*

del pecado y el mal universal, sobre los que triunfa el «Caballero de la Verde Espada». Este momento en que Amadís con las armas triunfa del diablo y el infierno, del mismo modo que los religiosos lo obtienen con sus oraciones, es típico de la época del Emperador, en que las armas y el ideal religioso se daban la mano. La época se compenetraba con todo el ideal de caballería, y así podía decir el reimpresor del libro en la época más granada de Carlos el César [1]) que «el arte de caballería es muy alto, y el Altísimo y soberano Señor la constituyó para que fuese guardada la justicia y la paz entre los hijos de los hombres, y para conservar la verdad y dar a cada uno lo suyo con derecho». Montalbo, en el libro cuarto, de acuerdo con este concepto y aunque también combina aventuras y rarezas, planea más bien un «doctrinal de caballeros», un ejemplar del «oficio militar de las armas», «que desde el comienzo del mundo hasta este nuestro tiempo ninguna buena ventura de las terrenales al vencimiento e gloria suya se pudo ni puede igualar». Este libro, que al final presenta una poética evocación nueva de Urganda la Desconocida, que viene por el mar sobre una serpiente alada, hace pensar en lo desmesurado y dinámico del prebarroco de la época del primer tercio del siglo XVI: «serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo», «grandes alas», «cola enroscada hacia arriba», cabeza..., boca... y dientes grandes, «ojos espantables», «de rato en rato echaba por las narices aquel muy negro humo, que fasta el cielo subía; y desque se cubría todo daba los roncos y silbos tan fuertes y tan espantables, que no parescía sino que la mar se quería fundir».

Menos interesante resulta Montalbo cuando va sólo por el camino de la novela en lo que él llamó «el ramo que de los cuatro libros de Amadís sale, llamado las Sergas de Esplandián», el hijo del gran caballero. Sin que extrememos el juicio cervantino que le condena a la hoguera sin que al hijo le valga la piedad del padre, no hay duda de que el plan del relato decae ya necesariamente. Esplandián tenía que ser un retoño de Amadís, y aquí a la fuerza las segundas partes no podían ser demasiado buenas. Las frases, los temas de aventura tenían que repetirse, y así, volvemos a encontrarnos con «bramidos espantables» de león,

[1]) Francisco Delicado en la edición de Venecia de 1533.

gigantes con mazas potentes, «lorigas desmalladas y rotas» en las peleas; con la gran serpiente «con tan gran braveza crujiendo las alas, hiriendo de la cola en el agua, lanzando las gorgozadas por la garganta».

Amadís había resultado una obra excepcional. Como en todos los casos de grandes producciones literarias, siglos de tradiciones diversas, cruces de tendencias, adiciones sobre una concepción anterior, habían dado un conjunto único. Después de él se continúa un género de modo con recetas fáciles, con lugares comunes apenas modificados. El vulgo de todos los tiempos no suele distinguir el oro del oropel, y sigue la moda en lo bueno y lo malo a la vez. Pero el tiempo se encarga, como en este caso, de separar el noble, el ideal *Amadís*, de la caterva de sus derivaciones e imitaciones, entre las que ya se halla este monótono hijo **Esplandián**, que Garci-Ordóñez de Montalbo publicó en Sevilla en **1510**.

Páez de Ribera publicó el mismo año un sexto libro de *Amadís*, en Salamanca. Lisuarte es el nombre del hijo de Esplandián, en recuerdo del padre de Oriana y suegro de Amadís, y va a aparecer en primer lugar en otras derivaciones como el *Lisuarte de Grecia*, que realmente es el verdadero libro sexto importante, en lo relativo de estas imitaciones de la misma serie, y como tal aparece en la versión francesa de Herberay des Essarts, pues el libro de Páez de Ribera apenas tuvo éxito, salvo una traducción italiana. El autor del *Lisuarte* dedicó la obra «para pasar algún tiempo y trabajo de su mucho estudio» a fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla (en 1514). Un segundo *Lisuarte* (Sevilla, 1526) cuenta a la vez aventuras del viejo Amadís y de su nieto. El autor, Juan Díaz, hace morir al Caballero de la Verde Espada *de pura vejez*, cuenta sus funerales y sermón fúnebre. Es curioso notar la derivación hacia lo ascético, que en el tiempo del Emperador anuncia la España monástica de Felipe II: Agrajes y Galaor se hacen frailes y la pobre Oriana acaba sus días de abadesa del monasterio de Miraflores.

El estilo ampuloso de Feliciano de Silva

Entre los continuadores del *Amadís* aparece un escritor típico del momento y de no despreciables condiciones. Menéndez y Pelayo

le llama «gran industrial literario», aunque sería más justo considerarle como un escritor a la moda, hábil para imitar los grandes éxitos de la época, sin genio creador, pero con excelentes condiciones de amenidad y pasatiempo. Por otra parte, las repeticiones y juegos conceptuales de su estilo hacen, como en el caso de fray Antonio de Guevara, pensar en un prebarroco no continuado inmediatamente y que corresponde al «euphuism» inglés y al arte manierista italiano.

Feliciano de Silva (¿1492-1558?), al que se atribuyeron durante mucho tiempo hechos caballerescos que corresponden a un hijo suyo y homónimo, fué natural de Ciudad Rodrigo — como Castillejo —, y enamorado de la hija de un judío converso, tuvo que saltar los convencionalismos familiares que se oponían a tal enlace. Logró que fuera al fin su esposa esta Gracia Fe, cuyos amores interesan literariamente por haber pasado al *Sueño de Feliciano de Silva*, que apareció al final del *Amadís de Grecia*, primera parte [1]).

El lugar común en que se suele pensar ante Feliciano de Silva, es la cita de «la razón de la sinrazón que a mi razón se hace», que coloca Cervantes al frente del *Quijote*. El tópico no deja de tener aquí un cierto valor, pues tal vez la nota saliente de este ingenio de la época del Emperador sea la ampulosidad, la nota exagerada, el verbalismo en el estilo. Pero no es su única característica. Silva, hombre de su tiempo en el estilo, es además el hábil adaptador de las obras maestras a un público superficial. A dos órdenes de obras corresponde su producción, al de *La Celestina*, que imita con gran éxito, y a los libros de caballerías. En el primer caso, su *Segunda Celestina* revela verdaderas condiciones de creador. El modo hábil de poder continuar un libro en que morían todos los personajes importantes, y que da idea de las formas un tanto baratas que emplea el escritor, radica en fingir un encubrimiento de Celestina, a la que se suponía muerta. Comienza la obra con nuevos perso-

[1]) El hijo aludido fué paje de la casa de Medinasidonia y salvó la vida a la Duquesa en el hundimiento de un puente en Triana, en el que murieron ahogadas catorce doncellas de la casa. La biografía del escritor aparece rectificada en las valiosas *Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva*, de E. Cotarelo y Mori («Boletín de la Academia Española», 1926). La primera edición del *Amadís de Grecia* data, al parecer, de 1530; *Don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, de 1532; la *Segunda Celestina*, de 1534; la *Tercera parte de la Crónica de don Florisel de Niquea*, de 1535; la *Cuarta parte de don Florisel*, de 1551.

najes secundarios, y sólo en la «cena séptima» aparece la gran tercera a la que el pueblo, que interviene en varios pasajes de la novela dialogada en forma semejante a un coro, festeja y celebra, lleno de sorpresa y admiración. Hasta en las escenas secundarias de amor y rufianescas se nota cierta gracia que hace pensar en el «ángel andaluz» — parece que el lugar de acción de la obra es Sevilla o Sanlúcar —, hasta en los versos intercalados:

> la guitarra y ruiseñor
> y el cántaro y cascabeles.

El conjunto de la obra en que se mezclan rufianes cobardes y fanfarrones, finos enamorados, sátiras eclesiásticas — típicas de la generación de los erasmistas — y hasta episodios bucólicos, resulta caótico y falto de íntima cohesión, pero muchos aspectos del difícil tipo de Celestina, la habilidad en el intercalar versos exquisitos para las situaciones — «Señora, pues quiso Dios — haceros hecha de flores — no me deshagáis de amores» —, la riqueza de detalles y bocetos de tipos, hacen del libro una muestra extraña de un gran talento literario falto de medida y contención.

Aunque sean inferiores en mérito artístico, estaban más cerca de las aficiones ampulosas del autor sus libros de caballerías. Hoy se da por suyo *El noveno libro de Amadís de Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforçado príncipe y caballero de la ardiente espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y rey de Rodas, que tracta de los sus grandes hechos de armas y de sus altos y extraños amores*. El estilo es menos recargado que en las obras siguientes, pero si se compara la *Segunda Celestina* con los dos «Floriseles» posteriores se ve que Silva evolucionó hacia lo abundante y complicado, y el *Amadís de Grecia* es su primer libro conocido. En esta obra, y antes por tanto que en su *Celestina*, Silva hace entrar en la novela elementos pastoriles anteriores a todas las otras muestras peninsulares. La parte amorosa — la pareja: Amadís de Grecia, Niquea de Tebas — ofrece un cierto encanto. El avance del tono campanudo se revela en el mismo título de la *Corónica de los muy valientes y esforçados e invencibles caballeros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, fijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia; enmendada del estilo antiguo según que la escribió Cirfea, reyna de Argines...*

traducida de griego en latín y de latín en romance castellano por el muy noble caballero Feliciano de Silva, en donde se llega a las más extravagantes aventuras, que hacían reír a los temperamentos serenos y críticos. Así, Hurtado de Mendoza, en una carta en que aparece la frase de la «razón de la razón» y en que se compara el estilo de Silva con el de Guevara. Mendoza, hombre de estilo sobrio y ático, se burlaba de ese estilo «que parece el juego: este es el gato que mató el rato», y presentaba a nuestro escritor en torno a episodios del *Don Florisel:* «Veis ahí a Feliciano de Silva, que en toda su vida salió más lejos que de Ciudad Rodrigo a Valladolid, criado siempre entre Nereidas y Danaydas, metido en la torre del Universo, a donde estuvo encantado según dice en su libro dieciocho años». La continuación del elemento pastoril, la historia de la *Segunda Helena* y guerras de Constantinopla, siguen la pendiente de lo locamente desmesurado. Así sigue el autor en sus últimos libros. Es curioso que en uno de ellos — la *Cuarta parte de don Florisel* — da a entender que alude a los grandes hechos históricos coetáneos con «colores, oscuridades, claros y lejos», frase que hace pensar en Góngora y Calderón.

En el estilo de Silva las repeticiones y consonantes revelan cómo, aunque fuera de un modo inconsciente y primario, formaban embrionariamente una expresión barroca — ampulosa, conceptista — que se anticipaba al arte de comienzos del siglo XVII: «Que ella te *sacrifique* a Polandria, para que te puedas tú después a ella *sacrificar*, como tiene *sacrificadas* más de once mil vírgenes a las saetas de los ídolos de amor»; «lo que *encubre* a los sabios *descubre* a los pequeñuelos», juegos de palabras como los de «romería» y «ramería», que repitió Cervantes, etc. [1]).

Los «Palmerines» y otras invenciones

La serie de los «Palmerines» es un ejemplo de cómo se componían libros a la moda. El primer *Palmerín de Oliva* conocido, data de 1511, e imita las aventuras de Amadís con las cuales sus

[1]) Véase Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I. Silva influyó en la Inglaterra coetánea e inmediatamente posterior. Según Southey, en *The Arcadia* de Philip Sidney hay recuerdos del *Amadís de Grecia*, así como en *The Faery Queen* de Spenser. Aun en Shakespeare se notan indicios de la fama de Silva en Inglaterra; de nuestro autor procede el Florizel, prince of Bohemia del *Winter's tale*.

sucesos siguen un casi servil paralelismo. Lo estrafalario, lo maravilloso se copia y se exagera. A título de curiosidad merece señalarse la lucha del héroe con tres leones, que sugirió una de las mejores aventuras de *Don Quijote*. Es un ejemplo de las sorpresas que puede producir este género, el hecho de que el mediano *Palmerín de Oliva* tuviera una descendencia superior a sus méritos. Ya en su libro segundo o *Primaleón*, con sus tres grandes personajes: los dos hijos de Palmerín, Primaleón y Polendos, y don Duardos, príncipe de Inglaterra, enamorado de Flérida, la hija del emperador de Constantinopla, se puede seguir con más interés un relato extraño y complejo, agradable en la parte erótica, y que en la bélica refleja, según parece, simbólicamente los hechos de personajes coetáneos del tiempo del Gran Capitán y de éste mismo [1]). El *Primaleón* es sin duda un libro interesante que en su siglo mereció elogios de Torcuato Tasso. Más valor aún ofrece *el Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra, hijo del rey don Duardos, y de sus grandes proezas*. Según todas las probabilidades, esta obra es traducción de un texto portugués, aunque la edición más antigua conocida de ésta sea posterior a la castellana [2]). Francisco de Moraes, el autor portugués — del que sólo nos toca hablar de pasada, por salirse de nuestra literatura —, poseía un estilo cadencioso, dentro de la retórica de la época, que el traductor, más o menos hábilmente, supo reproducir en un mo-

[1]) Apareció en Salamanca, 1516. Del episodio amoroso con don Duardos procede la tragicomedia de Gil Vicente. Actualmente, al estudiar Dámaso Alonso la fuente de la tragicomedia vicentina, ha valorizado — según le oímos en una conferencia — y con buen sentido y gusto, varios aspectos narrativos del *Primaleón*.

[2]) El texto castellano de Miguel Ferrer data de 1547; el más antiguo conocido de Francisco de Moraes, de 1567; pero sin duda el primero tuvo en cuenta otra edición anterior o un manuscrito. No sólo toda la serie de personajes y predilecciones portuguesas, sino detalles como llamar Tejo al Tajo, revelan que el original era lusitano. Véase: M. ODORICO MENDES, Lisboa, 1860. Véase el texto del *Palmerín de Inglaterra*, por BONILLA Y SAN MARTÍN, «Libros de Caballerías», II, en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. XI. El capítulo LVI del *Palmerín* («De lo que aconteció a Palmerín de Inglaterra después que se partió de Graciano e de los otros caballeros») en que el héroe sube a un batel que halla en la ribera del mar atado a un álamo, y es llevado por las aguas a lugares de aventuras, episodio bello e interesante, fué imitado en el capítulo «de la famosa aventura del barco encantado» del *Quijote*. La solución de las aludidas aventuras del Palmerín, en ese episodio, se puede relacionar con el cuento del príncipe Ahmed y de la hada Pari-Baun, de las *Mil y una noches*. Sobre el *Palmerín*, véase W. E. PURSER, *Palmerin of England. Some remarks on this romance and on the controversy concerning its authorship*, Dublin, 1904.

mento en que ésas eran las notas predominantes en la prosa castellana. La bizarra descripción de sitios y batallas, capítulos llenos de encanto, misterio y sentido lírico del paisaje como el de cuando el Caballero Triste salió del castillo del Almaurol y lo que después sucedió; las aventuras fantásticas como la de la copa mágica, la sátira de mujeres y hasta la evocación de tipos del arsenal primitivo del género, como Urganda, dan variedad e interés a un libro en el que Cervantes veía con razón «grande artificio» y «razones cortesanas y claras». El *Palmerín* ofrece notable encanto, y no merece el olvido en que se halla.

Muchos de los libros que se leían en esta generación eran modernizaciones de textos medievales o repeticiones de temas europeos lejanos. Así, procedentes del ciclo bretón, *La demanda del sancto Grial, con los maravillosos fechos de Lanzarote del Lago*, cuyas primitivas versiones castellanas y portuguesas ha señalado P. Bohigas con precisión [1]), data de 1515; las ediciones de *Don Tristán de Leonís* de 1501, 1528, 1533 (enmendada) y 1534 (nuevamente enmendada y añadida) [2]). Derivaban del ciclo carolingio la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* y el *Reinaldos de Montalbán* [3]). El admirable libro de caballerías catalán de fines del siglo XV, *Tirant lo Blanch*, cuyo realismo y mezcla de aventura y vida doméstica producía un conjunto diverso del ambiente de Amadís, tenía un gran éxito en la versión castellana de 1511.

Entre los «libros de caballerías» reimpresos por Bonilla San Martín en la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», en

[1]) P. Bohigas, *Los textos españoles y gallegoportugueses de la demanda del santo Grial* (anejos de la «Revista de Filología Española»). La *demanda*... tiene como parte primera *El baladro del sabio Merlín*. Véanse ambas obras en «Libros de Caballerías, I parte. Ciclo artúrico, ciclo carolingio», por Adolfo Bonilla y San Martín, «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», VI.

[2]) Así se describe la muerte de Tristán e Iseo: «E desque ovo dicho estas palabras [Tristán], luego besó a la reina, y estando abrazados boca con boca, le salió el ánima del cuerpo, e la reina cuando lo vió así muerto en sus brazos, de gran dolor que ovo, le reventó el corazón en el cuerpo, y murió allí en los brazos de Tristán; y así murieron los dos amados, e aquellos que los veían así estar, creían que estaban amortescidos, y, como los cataran, falláronlos muertos ambos a dos». El rey Mares, al encontrarlos muertos exclama: «¡Ay, mezquino, y qué gran perdida he yo habido, que he perdido aquellas cosas que más en el mundo amaba...!». Véase el texto del *Tristán de Leonís*, según la edición de Sevilla, 1528, en Bonilla, «Libros de Caballerías», tomo arriba citado. Sobre el *Tirant*, véase J. A. Vaeth, *Tirant lo Blanch. A Study of its authorship, principal sources and historical setting*, Nueva York, 1918.

[3]) El *Reinaldos* data del 1523; el *Carlo Magno y los doce pares*, de 1528.

dos volúmenes, se hallan la *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del conde Donasón,* el *Cuento del emperador Carlos Maines e de la Emperatrís Sebilla; La espantosa y maravillosa vida de Roberto el diablo, La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe;* la del *Rey Canamor y del Infante Turián su hijo...,* etc.

Junto a la repetición de temas venerables se producían libros extravagantes y desorbitados. Ya aparecía un caballero ganando el castillo encantado de las Siete Venturas, ya se recurría a hierbas venenosas, reaparecía la reina Sebilla, o se combinaban antiguas leyendas con imitaciones de los poemas caballerescos italianos. Como no podía ser menos y análogamente a lo que ocurrió con los poemas de Garcilaso y las novelas pastoriles, el sentido religioso invadió con alegorías y ejemplares enseñanzas el dominio de los libros de caballerías. Así, apareció la *Caballería celestial de la Rosa Fragante* en 1554, en la que Cristo es el caballero del León, los apóstoles los héroes de la Tabla Redonda y el demonio «el caballero de la sierpe», en cuyo prólogo se advierte que el lector hallará en el libro, «no un solo Tirante el Blanco, mas muchos tirantes al blanco de la gloria», cuya sola expresión, precursora de una anécdota moderna, indica el mal gusto del pobre Jerónimo de San Pedro, cuya buena intención no pareció suficiente a la Inquisición, que prohibió el libro. Ya se había dado un análogo intento en *El caballero del Sol, o sea la peregrinación de la vida del Hombre, puesta en batalla, con más habilidad y doctrina* [1]). El autor fué Pedro Hernández de Villaumbrales (1552).

El caballero del Sol tuvo bastante éxito, siendo traducido al italiano y al alemán.

[1]) Todavía continúan el género *La historia del muy valiente y esforzado caballero Clamades hijo de Mercaditas, rey de Castilla y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana* (1562), y el tardío *Policisne de Beocia* de don JUAN DE SILVA Y TOLEDO, 1602. Resulta interesante un libro que quedó inédito, *Don Clarisel de las Flores,* de JERÓNIMO DE URREA, el traductor del *Orlando furioso* del Ariosto. En aquél mezcló el influjo de los libros caballerescos castellanos a motivos de Ariosto y Boyardo, e intercaló algunas delicadas poesías. La «Sociedad de Bibliófilos Andaluces» publicó el libro en 1879. Consúltese: JERÓNIMO BORAO, *Noticia de D. Jerónimo Jiménez de Urrea y de su novela caballeresca inédita Don Clarisel de las Flores,* Zaragoza, 1866.

Faltan estudios modernos sobre los libros de caballerías del siglo XVI. La mayoría de los estudios alemanes y franceses versan sobre los temas medievales únicamente. Mr. Thomas, en Inglaterra, ha llenado parte de este hueco: HENRY THOMAS, «*Spanish and Portuguese Romances of Chivalry: the revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its extension and influence abroad*». Cambridge, 1920.

Lectores y detractores de los libros de caballerías

La coincidencia de los hechos de armas y empresas de conquista de la época del Emperador, y ya antes en las coetáneas de los Reyes Católicos, con las aventuras desmesuradas de estos libros, explican el éxito de moda. En realidad, lo uno y lo otro parecían ser la apoteosis de las virtudes e ideales de la última Edad Media. En el momento en que avanzaba un sentido cada vez más empírico de la guerra y la conquista, unido al desarrollo de las ciencias físiconaturales, una aureola de héroe medieval iluminaba el rostro sonriente del césar Carlos, que venía a realizar él mismo en su imperio el gran libro de caballerías en acción. ¿Qué son si no aventuras de este género la prisión y liberación de Francisco I, el intento de fusión de diferencias confesionales en la posición de Carlos ante la Reforma, su concepción de la cristiandad una y amplia? La literatura seguía al imperio, y almas muy representativas gustaban de los libros que armonizaban con los hechos reales. El propio Emperador gustaba del *Belianís de Grecia*, según nos dice uno de los continuadores de esta obra, que afirma escribir los libros III y IV por «haber agradado tanto a la Majestad de Carlos V, invictísimo emperador... la primera y segunda parte, que gustó de oírla diversas veces» [1]). Herido San Ignacio en el sitio de Pamplona por los franceses, cuenta Ribadeneyra de su convalecencia: «Era en este tiempo muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías, y para pasar el tiempo, que con la cama y enfermedad se le hacía largo y enfadoso, pidió que le trujesen algún libro desta vanidad». Sabido es que por falta de obras de este jaez se le dieron vidas de santos. Pero, en su peregrinación a Montserrat y vela de las armas ante la Virgen, ¿no vemos un trasunto del Amadís a lo divino? «El cual, como hubiese leído en sus libros de caballerías que los caballeros noveles solían velar sus armas, por imitar él, como caballero novel de Cristo con espiritual representación aquel hecho caballeroso, y velar sus armas, y al parecer pobres y flacas armas mas en hecho de verdad muy ricas y muy fuertes, que contra el enemigo de nuestra naturaleza se había vestido, toda aquella noche, parte en pie y parte

[1]) Andrés Fernández en el *Prólogo* a la *Tercera y quarta parte del invencible príncipe don Belianís de Grecia*, 1579.

de rodillas, estuvo velando delante de la imagen de Nuestra Señora.» De la misma manera se cuenta de las mocedades de Santa Teresa: «Dióse a estos libros con gran gusto, y gastaba en ellos mucho tiempo, y como su ingenio era tan excelente, ansí debió aquel lenguaje y estilo, que... ella y su hermano Rodrigo... compusieron un libro de caballerías, con sus aventuras y ficciones». Esto nos refiere el biógrafo P. Ribera, pero la misma Santa confiesa su debilidad: «Parecíame no era malo con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque ascondida de mi padre; era tan en extremo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo no me parece tenía contento». El Emperador gustaba también mucho de estas ficciones, así como su rival Francisco I. Es posible que lo mismo ocurriera a su otro enemigo, más de cuidado, el comilón y maquiavélico Enrique VIII; por lo menos, en su corte fué de moda, junto a la retórica de Guevara, la aventura caballeresca en las versiones de *Amadís* y otros libros españoles. La extraordinaria afición a tales libros hizo que se dieran en la realidad casos análogos a la locura de don Quijote. Se nos cuenta que un caballero conocido por su cordura y mansedumbre, influído por las lecturas, quiso imitar la furia de Orlando saliendo de su casa desnudo y atemorizando a los vecinos con sus desafueros, pues apaleó a unos labradores y mató a un jumento con su espada.

El estilo de tales libros no solía ser por regla general un modelo de lenguaje. Puestos de moda los asuntos, muchos escritores medianos se entregaban al género sin cuidar de la belleza formal. Juan de Valdés notaba que, aparte el *Amadís* y pocos más, tales libros, «a más de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, así por decir las mentiras muy desvergonzadas como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer». Pero los principales detractores alegaban razones morales. Vives, Melchor Cano, Alonso de Venegas, Malón de Chaide, censuraban estos libros de vanidades. «Sermonarios del diablo» los llama uno; instadores a la voluptuosidad, «cuchillo en poder del hombre furioso», repiten los moralistas. Catorce citas ejemplares desde 1524 a 1588 anota Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, completando a Menéndez y Pelayo [1]).

[1]) Véase también la nota en que se agregan algunos testimonios más, en MARCEL BATAILLON, *Erasme et l'Espagne*, págs. 663-64.

Todavía podría rastrearse alguna cita más. Pérez de Moya en 1585 llama a esos libros «cebos del demonio, con que en los rincones caza los ánimos tiernos de las doncellas y mozos livianos». Igualmente ocurría en la predicación y en ciertos libros devotos. En 1544, Francisco de Monzón, profesor de Teología en la Universidad de Coimbra, decía en su *Espejo del príncipe cristiano:* «Los autores que, no sin grande cargo de sus conciencias, escribieron a *Amadís*, y a *Palmerín*, y a *Primaleón*, y a *Don Clarián* y otros libros de semejantes caballerías vanas e fingidas deberían de ser castigados con pública pena porque no son sino unas dulces ponzoñas aquellas obras que embaucan a los que leen en ellas, según en otra parte largamente demuestro». Curándose en salud, defendía el género el redactor castellano del *Palmerín de Inglaterra:* «Aunque estas historias de caballerías, algunos las muerden y detraen diciendo ser mal ejemplo para los que las leen, no deben de saber, como dice el sabio, que en el mundo hay dos maneras de milicia y que en cada una se tratase y hobiese ejercicio de aquellas cosas que de mayor primor y perfición la adornasen; cómo en esa nuestra milicia de lo humano estas cosas tan necesarias sean para traer los ánimos a las armas y ejercicio dellas, comoviendo los ánimos varoniles a semejantes cosas hacer, que los antiguos hicieron». De la misma manera hacía esta defensa Francisco Delicado, editor de varios de estos libros en Venecia: «Algunos, fingiéndose sabidos, menosprecian estas corónicas diciendo ser fablillas. Fablilla es ser el hombre inorante, y no conoscer qué cosa sean los buenos amaestramientos de los caballeros que fueron mesurados, y leales mantenedores de derecho, y tenedores de fe; y, como dicen que no fueron tales hombres que así hayan obrado, séanlo ellos y deprendan a ser hazañosos en estos dechados; porque el Caballero, y el Rey, y el Emperador no han juez: su juez es su palabra».

La moda se fué extinguiendo en tiempo de Felipe II, y apenas quedaban débiles retoños en tiempo de Cervantes. Este hombre rezagado en sus lecturas, temperamento de la época del Emperador más que de la del Rey prudente, escribió un libro en que lo paródico no lo exigían las circunstancias. Más bien era un pretexto para conseguir su forma nueva y genial sobre unos precedentes literarios remotos, inoculándoles nueva vida y espíritu. Por eso en realidad de verdad, el *Quijote* no ahogó el género

caballeresco, sino que lo sustituyó, en su agonía, por el trágico humorismo del fracaso del héroe, que en esta forma se transformaba en nueva modalidad de arte. Por otra parte, con su certero instinto crítico, Cervantes acogió en su forma paródica episodios de los dos mejores *mitos* caballerescos: el *Amadís* y el *Palmerín*. Valdría la pena que se pusiese al alcance del lector medio, gran parte de la materia rica en fantasía, ideal, y aun, en ciertos casos, en bello estilo, de los mejores *libros de caballerías* [1]).

[1]) Actualmente está coincidiendo con nuestro deseo, la realización por la «Colección Austral» de hacer ediciones populares de libros de caballerías, como *Los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús Delgarbe* (núm. 337 de la colección); *Don Tristán de Leonís* (359); *La historia del rey Canamor y del infante Turián su hijo* y *La destrucción de Jerusalén* (ambos en 374); *El conde Partinuples*, *Roberto el diablo*, *Clarnades* y *Clarmonda*.

CAPÍTULO XXI

La retórica de Guevara y el realismo del «Lazarillo»

Intento frustrado de «barroquismo» literario. — Fray Antonio de Guevara. — Importancia en la época del *Relox de príncipes*, la novela de tema de la Antigüedad clásica. — Las anécdotas de las *Epístolas:* Andrónico y el león. — Aparición de la picaresca. — Los problemas bibliográficos del *Lazarillo*. — El estilo, los personajes, la narración en el *Lazarillo*. — La narración corta en el siglo XVI.

Intento frustrado de «barroquismo» literario

España, por el carácter del momento, por las modas hacia lo desmesurado e hiperbólico, cuyo ejemplo más saliente eran los referidos libros de caballerías, por la realidad de las empresas triunfales de las conquistas de América, de los planes del «Emperador de Europa», tendía necesariamente a una forma ampulosa y grandilocuente de expresión. Si, para entendernos, llamamos «barroquismo» a las formas artísticas de la época del Renacimiento que se separan de la armonía y equilibrio clásicos, indudablemente nos encontramos ahora en este caso. Notemos la coincidencia con el estilo de Miguel Ángel, en las formas plásticas y en la poesía de la Italia coetánea, que conduce a un dinamismo, a una ruptura de las líneas del puro grecorromano, a una abundancia y retorsión, precursoras de todo el barroco del siglo XVII, y podremos encontrar un equivalente artístico de esta literatura del tiempo de Carlos V. No olvidemos lo que supone en el arte la influencia de Miguel Ángel en España, en la escultura dinámica y violenta de Berruguete, y no dejemos de tener en cuenta cómo la escuela de Buonarroti, por anticiparse a un momento oportuno, crea un convencionalismo, una dinamicidad forzada, en los manieristas. Literariamente también

era algo desusado y que no se continuó inmediatamente este «barroquismo» verbal de un Guevara o un Feliciano de Silva. Dos corrientes se iban a disputar el dominio literario de la época: una, sobria, serena, selectiva, armónica, ponderada, que representaban el *Diálogo de la lengua* de Valdés y la traducción del *Cortesano* de Castiglione por Boscán, que en verso triunfó en la serena poesía de Garcilaso, el cual, refiriéndose a la prosa decía — proponiendo como modelo la versión de su amigo — que debía «huir de la afectación sin dar consigo en la sequedad», ostentar, «limpieza de estilo», «términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos y al parecer desusados de la gente». Otra, la de la riqueza retórica, las repeticiones verbales, los paralelismos, las asonancias y consonancias en la prosa, el torrente de palabras sin contención ni medida, que no es raro hallar en las obras de Pero Mejía, o en *El cortesano* de don Luis Milán (hacia 1535), y que se halla representada especialmente, en dos estilos diversos, en Feliciano de Silva y fray Antonio de Guevara. Mucho de la ampulosidad de la época pasó ante la literatura mundial de su siglo a caracterizar toda nuestra forma de expresión, basándose en ello el desdén por nuestras letras y concretamente respecto a Guevara, que manifiesta alguna vez Montaigne, y el sentido paródico de las «rodomontadas», en que se caracteriza al español a base de anécdotas sobre hipérboles y grandiosas bravatas, que se asemejan a las que en Castilla suelen atribuirse desde esta época a los portugueses.

Tengamos en cuenta lo que representa ante Europa un hecho como la prisión de Francisco I en Madrid, el proyecto de desafío entre este monarca y el Emperador, la posición española en Trento, y se verá cómo al contacto con una literatura retóricamente hiperbólica reaccionaban en sentido de parodia los subconscientes europeos del resentimiento y la inferioridad. Por otra parte, invade a Europa la literatura caballeresca de la época, y en tiempo de Francisco I Francia tiene un adaptador y entusiasta de nuestros «libros que matan hombres», para emplear la expresión de Garcilaso, en el ingenio erudito y curioso de Herberay des Essarts. Cuando todavía en la Inglaterra de Shakespeare, que había pasado por el «euphuism» de Lyly, probablemente mediante influjo de Guevara, aparece en las primeras obras del gran dramaturgo el grotesco y caricatural don Adriano de Armado «a fantastical

Spaniard» — en *Love's labour's lost* —, nos hallamos con este mismo arquetipo convencional forjado en los manes de los sangrientos libros de caballerías y de los derroches verbales del autor del *Marco Aurelio*. Sin embargo, se trataba de una España externa y desfigurada, que en cuanto a estilo obedecía a una moda cortesana y no a una necesidad esencial de raza, y por eso inmediatamente los místicos, y otras formas de literatura como el coetáneo *Lazarillo* o el sincero Bernal Díaz del Castillo entre los historiadores de Indias, abren paso a una forma concisa, sobria, armónica pero no anárquica, cuando se trata de escritores ricos en vocabulario y distinta de lo que será el barroquismo de Quevedo y Góngora, que obedecerá a problemas estéticos mucho más íntimos y esenciales.

Fray Antonio de Guevara

Nos encontramos ante uno de los casos más típicos de escritor de moda. Guevara, en tiempo del Emperador, alcanza una fama cosmopolita difícil de igualar en cualquier caso de éxito literario. El número de versiones que se hacen de su obra más conocida entonces — el *Marco Aurelio* — hace a un autor del tiempo pensar en la Biblia. Fray Antonio de Guevara (¿1480?-1545) procedía de las Asturias de Santillana, vivió en la corte desde adolescente, pues parece haber sido paje del infante don Juan, el hijo malogrado de los Reyes Católicos, en donde aprendió las maneras de palacio, que aunque en un libro — hoy tal vez el más leído de los suyos — pospone retóricamente a los privilegios de la aldea, parece que le impresionaron y agradaron excesivamente. Su importancia como figura de época tiene lugar en tiempo del Emperador. Guevara, que había ingresado en la orden de San Francisco, es el predicador de la Corte (1522), interviene activamente en contra de la causa de los Comuneros, escribiendo con este motivo cartas llenas de pasión y fuego a diferentes personajes de importancia; inquisidor en Toledo y Valencia, se vanagloria de conversiones hechas en masa, al parecer al calor de su impetuosa y agotadora elocuencia; llega a ser obispo de Guadix y de Mondoñedo, y acompaña al césar en las expediciones de Túnez e Italia. Hay algo de afán de *nuevo rico* — probablemente Guevara era de extracción no muy aristocrática — en este paladeo de cosas de corte y en el insincero y

desorbitado alarde de anhelo por la vida de campo que apenas conocía el autor.

En 1529 aparece en la imprenta el *Libro llamado Relox de príncipes o Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, del que corrieron antes copias manuscritas y algunas ediciones no autorizadas por el autor, constituído por dos obras: una novela histórica de la Antigüedad — el *Marco Aurelio* — y un tratado ejemplar de príncipes en el cual está incorporada la narración. Es la época renacentista de la *Utopía* de Tomás Moro, del *Cortesano* de Castiglione y de la *Institutio principis christiani* que Erasmo dedicara al futuro Carlos V, en 1516. Guevara nos dice que empezó su obra ya en 1518. Entre 1539 y 1545 aparecen las *Epístolas familiares*, que alcanzan otro gran éxito y se traducen al francés con el encomiástico título de *Epistres dorées*, reproducido en la versión inglesa — *Golden Epistles* — de Fenton. Del mismo 1539 data el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, y de 1542 un interesante modelo de prosa ascética, *El monte Calvario* [1]).

Guevara es un escritor fácil, abundante, ameno, lleno de cultura amplia, y desaprensivo en las citas y recuerdos de los libros. Cualquiera de sus obras resultaba en su tiempo, y aun hoy en parte, entretenida, variada, interesante por los casos, alusiones e ironías. Cuando un erudito serio como el bachiller La Rhúa le advierte sus equivocaciones y errores, la incomprensión es manifiesta. Guevara no trataba de lograr una obra científica de aparato sistemático, sino que envolvía su concepto moral de la sociedad en formas literarias galanas y agradables. No le faltaba espíritu de observación. Notaba el aspecto paródico de ese hidalgo español hambriento y vano que se prestaba a la ironía de las «rodomontadas» y que coincidía con el cuadro satírico del escudero pobre del coetáneo *Lazarillo* o el tipo de la farsa de *Quem tem farelos*. Así dice en una de las *Epístolas:* «Miento si no vi en la corte de

[1]) Figuran además en su producción: *Avisos de privados y doctrina de cortesanos* (1539); *Oratorio de religiosos y Exercicio de virtuosos* (1542); *De los inventores del marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras* (1539). Véase FOULCHÉ-DELBOSC, *Bibliographie espagnole de Fr. Antonio de Guevara* («Revue Hispanique», 1905). Textos: *Epístolas* «Autores Españoles», t. XIII; en la misma colección, fragmentos del *Marco Aurelio*, en el t. LXV; *Reloj de Príncipes y Libro de Marco Aurelio*, selección en «Primavera y Flor», editorial *Signo*, 1936; *Epístolas familiares*, también en Barcelona («Biblioteca de Clásicos Españoles», 1886); *Menosprecio* («Clásicos Castellanos» y «Colección Universal» «Espasa-Calpe»); *Arte de marear*, edición de 1895; antología de Guevara, por Martín de Riquer, Barcelona.

César un caballero de más de cuento de renta, el cual jamás vi tener caballo en su caballeriza, ni lanza en su casa, ni aun se ceñía las más veces espada, sino que traía solamente una daga en la cinta, y pequeña, y por otra parte cuando contaba las hazañas de sus padres, parecía que descarrillaba leones». El mérito de Guevara, que revela sus facultades innatas de escritor, consiste, además, en que no pasaba de la improvisación, ya que sus muchas y diversas tareas le ocupaban por completo el día. «Como voy a la Inquisición a votar — escribe —, y a palacio a predicar, y cada día en las Corónicas de César escribir, sóbranme negocios, y fáltame tiempo.»

Así, lleno de lecturas clásicas, que a veces recordaba confundiendo los detalles, con un arsenal de experiencias personales y relatos, aparece este escritor cortesano, mezcla de entusiasmo, malicia, sátira y bondadosa simpatía. «Los que en la corte andamos y en ella nos criamos...» dice, sin ocultarnos la constancia del «menospreciador» de seguir en sus trece. Entre sus páginas se palpa el ambiente heroico en la acción y las aficiones literarias de la época del Emperador: «Cuando entre caballeros se empieza a hablar de cosas de caballería, gran vergüenza debe tener un caballero de decir que las leyó, sino decir que las vió; porque al filósofo conviene contar lo que ha leído, que al caballero no le está bien decir sino lo que ha hecho» [1]). En medio de la pompa de la corte parece añorar su época de franciscano en el convento en que, nos dice, «levántábame a maitines, madrugaba a decir misa, estudiaba en mis libros, predicaba mis sermones, ayunaba los advientos, hacía mis disciplinas, lloraba mis pecados», a diferencia de la disolución de la vida de palacio: «A la corte me trujeron, aflojo en los ayunos, quebranto las fiestas, olvido las disciplinas, no hago limosnas, rezo poco, predico raro, hablo mucho, sufro poco, rezo con tibieza, celebro con pereza, presumo mucho y como demasiado». Se acordaba de su tierra de origen a la que elogiaba en tonos semejantes a los que al final del siglo XIV había empleado Pero Ferrús al discutir con el canciller Ayala: «En la

[1]) Muy renacentista, pone Guevara ante Carlos V el modelo clásico del emperador y pensador de la Antigüedad: «A este sabio filósofo y noble emperador tome Vuestra Majestad por ayo en su mocedad, por padre en su gobernación, por adalid en sus guerras, por guión en sus jornadas, por amigo en sus trabajos, por ejemplo en sus virtudes, por maestro en sus ciencias, por blanco en sus deseos y por competidor en sus hazañas».

Montaña son las hierbas más delicadas, las aguas más delgadas, las tierras más frías, los animales más sanos y los aires más sutiles». Observador de todas las costumbres de palacio, un poco poltrón y egoísta, gracioso comentador de malicias y atrevimientos, el mundano obispo posee el encanto de un escritor fácil, lo más contrario al sentido de la contención, que posee una extraordinaria riqueza expresiva; prodiga paralelismos, asonancias y consonancias de verbos, frases paralelas y opuestas, y mil repeticiones y empleo de sinónimos que terminan por fatigar al lector de nuestros días. Es muy posible que la conversación cortesana de su época no estuviese lejos de esa retórica fácil, de esa brillante y superficial imaginería, pero de todos modos hay que creer en las condiciones personales de Guevara para explicarnos del todo su estilo abundante: «genialidad oratoria poderosa, pero intemperante», al decir de Menéndez y Pelayo. De otra parte, la riqueza de giros y vocablos populares junto al arte más o menos buscado de la similicadencia produce una mezcla extraña a veces, pero curiosa e interesante. Notemos que muchas veces las repeticiones no andan lejos de las del estilo de Feliciano de Silva: «Los hombres vanos, con palabras vanas pregonan sus placeres vanos, y los hombres prudentes, con palabras prudentes, disimulan sus pasiones crudas...» leemos en el *Marco Aurelio;* y los juegos de palabras se anticipan a los del conceptismo: «Si el amor del todo no se pudiese remediar, a lo menos podráse remendar». Este prebarroco iba a ser contenido por la reacción severa del estilo literario de la época de Felipe II, análoga a la que representa en las artes la arquitectura de Herrera. Ya el mismo Guevara contiene a veces, en digna retórica (ya que no en precisa concisión) su fácil y brillante estilo, como en el fragmento de la invectiva contra Roma, del *Marco Aurelio*, considerado por Menéndez y Pelayo como «la más culta y más limada prosa del tiempo de Carlos V» [1]).

[1]) Comienza así: «¡Oh Roma, Roma! ¡Maldita sea tu locura y maldito sea el que crió en ti tanta soberbia, y maldito sea de los hombres y aborrecido sea de los dioses el que inventó en ti esta pompa! Porque han sido muy pocos los que con verdad le han alcanzado y han sido infinitos los que por ella se han perdido». Se halla en la supuesta carta de Marco Aurelio a su amigo Cornelio. El elogio de Menéndez y Pelayo se halla en *Orígenes de la novela*, I, página CCCXLVII.

Importancia en la época del «Relox de príncipes», la novela de tema de la Antigüedad clásica

El *Marco Aurelio* estaba ya terminado en 1528, fecha de su aprobación. El injertarse, en la publicación, al *Reloj de príncipes* obedece a una alta concepción social y moral. Las enseñanzas sobre las creencias religiosas del príncipe cristiano, su educación y comportamiento del que ha de ser dechado de padres y esposos, y las lecciones sobre la gobernación del reino, amplían elevando a especulación para todas las épocas la novela a la antigua de la vida de Marco Aurelio constreñida en la parte doctrinal. «Este reloj de príncipes — nos dice el autor — no es de arena, ni es de sol, ni es de agua, sino reloj de vida. Porque los otros relojes sirven para saber qué hora es de noche y qué hora es de día, mas éste nos enseña cómo nos hemos de ocupar cada hora y cómo hemos de ordenar la vida. El fin de tener relojes es por ordenar las repúblicas, mas este reloj de príncipes enséñanos a mejorar las vidas, porque muy poco aprovecha que estén muy concertados los relojes, y que anden en bandos y divisiones los vecinos». Guevara, como de costumbre, fingió haber hallado un manuscrito florentino sobre la vida de este emperador, superchería de moda y de no mayor importancia que la que solían emplear como procedimiento literario los autores de libros de caballerías, y que aun repitió Cervantes al albor del siglo XVII. Lector más o menos confuso de la Antigüedad, Guevara traslada a su libro algo de la *Ciropedia* de Jenofonte, de Plutarco, de Valerio Máximo, de Diógenes Laercio, y, como no podía ser menos, algo de la tradición senequista. Aparte de las citas y recuerdos, hay mucho de su experiencia palaciega en las advertencias y consejos a los príncipes, y aun en los diálogos y debates de la parte de acción. Así, en la discusión entre Marco Aurelio y la emperatriz Faustina sobre las condiciones y privilegios de los hombres y las mujeres, se ve claramente cómo un arquetipo del varón y la dama de la época del autor sustituyen — dando con esto mucho más vida al tema — a las dos sombras de la Antigüedad: «Nosotras las mujeres, como salimos pocas veces, andamos pocas tierras, vemos pocas cosas, aunque queremos, no podemos ser de malas lenguas; mas vosotros los hombres, como

andáis mucho, oís mucho, veis mucho, sabéis mucho, continuamente mormuráis mucho. Una mujer todo el mal que puede hacer es dar orejas a sus amigas, cuando están apasionadas, reñir a sus criadas si son perezosas, mormurar de sus vecinas si son hermosas, echar maldiciones a los que les hacen injurias; finalmente, una mujer, por maldiciente que sea, no puede mormurar más de las del barrio en que mora». Pero aparte de este sabor de época, la novela histórica que narra Guevara entre las mallas del libro doctrinal es típica de la Europa del Renacimiento; a ello se debió la fama inusitada que logró el libro fuera de España. La Inglaterra del «Tudor style» del tiempo de Enrique VIII, vió en el libro un monumento significativo de época, del que gustó con entusiasmo. Lord Berners salió de París para Inglaterra con el tesoro de una versión francesa del original de Guevara (1531), y en el año 1535 aparece la primera traslación inglesa ya autorizada un año antes. Doce ediciones más, han contado los eruditos, en menos de cincuenta años, aseguran el éxito inglés del *Golden Book of Marcus Aurelius* [1]). Sea directa o indirectamente, el «guevarismo» influye en el «primer barroco» inglés: el «euphuism», cuyo nombre deriva de la obra de John Lyly (¿1554?-1606) *Euphues, The Anatomy of Wit* (1578) [2]).

No es sólo por el estilo el *Marco Aurelio* una obra prebarroca, manierista. Lo es también por lo desmesurado de determinadas figuras y motivos. Nos puede servir de ejemplo el episodio más famoso, el del «Villano del Danubio», que en la adaptación de

[1]) Todas estas versiones proceden del texto de Guevara *Libro áureo de Marco Aurelio* antes de ser incorporado a la parte doctrinal. De la obra sintética *Libro llamado Relox de príncipes, en el cual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio*, Valladolid, 1529, deriva otra versión británica: *The Diall of Princess*, por THOMAS NORTH, 1557.

Consúltese, sobre las versiones inglesas de las obras de Guevara: H. THOMAS, *The English translations of Guevara's works* («Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín», t. II, Madrid, 1930).

[2]) Véase el trabajo del erudito chileno JOSÉ MARÍA GÁLVEZ OLIVARES, *Guevara in Ingland*, Berlín, 1916.

Entre los críticos ingleses, Landmann cree en una relación directa de Guevara sobre Lyly, mientras que Garret Underhill supone unos intermediarios de la época de Enrique VIII, como sir Thomas Elyot y otros. Aunque no se imitase el estilo del *Euphues* del original en español, el caso es que Lyly no tuvo ningún impedimento, respecto a la lectura de las versiones inglesas que, como acabamos de anotar, eran muy abundantes. Thomas afirma que ningún autor español, salvo Cervantes, gozó de tanta fama y de tantas versiones inglesas como Guevara, aventajando a los mismos Vives y fray Luis de Granada, que son los que más se le aproximan en su época, y a Quevedo en la centuria siguiente. Véase la obra citada en la nota anterior.

La Fontaine — *Fables*, XI, 7, «Le Paysan du Danube» — se ha hecho popular en todos los escolares de lengua francesa. El villano que se presenta, en el libro de Guevara, ante el senado de Roma pidiendo justicia contra los tiranos que agostan sus tierras, tenía «la cara pequeña, los labios grandes y los ojos hundidos, el color adusto, el cabello erizado, la cabeza sin cobertura, los zapatos de cuero de puerco espín, el sayo de pelos de los de cabra, la cinta de juncos marinos, y la barba larga y espesa; las cejas, que le cubrían los ojos, los pechos y el cuello cubierto de vello, como oso, y un acebuche en la mano». Compárese esta descripción con la frase de un poeta barroco de las postrimerías — Bances Candamo — que dice de un tipo analogo: «Si el rostro rebuja en barbas — devana el cuerpo en cabellos», para que veamos su típica expresión de lo dinámico, de lo salvaje, de lo desmesurado. En la misma época aparece el tipo del salvaje primario, también con un ramo de árbol en la mano, en las puertas de los edificios plateresco, como el palacio del duque del Infantado de Guadalajara, San Gregorio de Valladolid, o la fachada central y tardía de la catedral de Ávila. La Fontaine reproduce de Guevara el aspecto selvático de aquel hombre que albergaba «le grand choeur, le bons sens, l'éloquence» — expresiones éstas típicas ya del siglo de Boileau:

> Son menton nourrissait une barbe touffue,
> toute sa personne velue
> representait un ours, mais un ours mal leché,
> Sous un sourcil épais il avait l'oeil caché,
> le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre;
> portait sayon de poil de chèvre;
> et ceinture de joncs marins.

En Guevara, Marco Aurelio — que se supone cuenta esta historia — comenta «imaginé que era algún animal en figura de hombre», y añade «si fué cosa de espanto ver su persona, no menos fué cosa *monstruosa* oír su plática». Ésta, llena de lugares comunes morales, se desarrolla en un tono ricamente retórico. El contraste no podía ser mayor entre la figura física y el contenido espiritual; antítesis, contraposición que hace pensar claramente en las figuras barrocas, especialmente del teatro donde tanto se repite el «hombre fiera». Si La Fontaine en Francia comprendió el valor de reactualización del episodio, nuestro teatro también

se acordó de él en una interesante comedia de Hoz y Mota *(El villano del Danubio)* [1]).

Las anécdotas de las «Epístolas»: Andrónico y el león

Las grandes proporciones del *Reloj de príncipes* han alejado la obra del lector moderno, a pesar de hallarse en ella tal vez los momentos más importantes del Guevara escritor. Haría falta una antología del *Marco Aurelio* y de toda la obra del obispo [2]) que podría poner ante los lectores de hoy una riqueza de forma y aun ciertas calidades de narrador, en la actualidad casi olvidadas. Pero, en conjunto, posee más amenidad e interés la obra que revela todo el carácter y contrastes de este predicador de la corte: las *Epístolas familiares*. Desde luego, vemos el ambiente de la época de Carlos V en este prelado que aunque en algunas enseñanzas del *Marco Aurelio* se lamenta de las guerras y de las grandes conquistas, en el fondo está de parte del héroe y el caballero. En la época de la guerra de las Comunidades, contra las que tomó toda la parte posible en un eclesiástico de su categoría, escribe con entusiasmo: «El buen caballero torna agora los guantes en manoplas, las mulas en caballos, los borceguíes en grebas, las gorras en celadas, los juboneses en arneses, la seda en malla, el oro en hierro, y el cazar en pelear: de manera que el valeroso caballero no se ha de preciar de tener gran librería, sino buena armería». Y sigue en esta frase que no hubiera disgustado a don Quijote: «Para el bien de la República tanta necesidad hay que el caballero se arme, como el sacerdote que se revista; porque si las oraciones nos quitan los pecados, también las armas nos libran de los enemigos». Ofrecen así las cartas del prelado un documento considerable de época en muy diversos aspectos, que por la variedad de los temas y el indudable instinto literario del autor resulta en alto grado curioso y sugestivo. No falta en la carta un retrato del propio prelado, que era «largo, alto, seco y muy derecho», y que

[1]) Véase la edición de fray Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio* «publié d'après un manuscrit à l'Escorial par R. Foulché-Delbosc», en «Revue Hispanique», 1929.

[2]) En parte han intentado llenar este hueco la excelente selección del *Reloj de príncipes...*, por Rosenblat (Edición Signo, 1936), antes citada, y la de Riquer.

sobre sus experiencias cortesanas, confiesa: «todos dirán, y no sé si con razón... que en algún tiempo yo fuí mundano». Guevara en las epístolas descubre un tesoro de ironías y sabroso comentario de anécdotas de todas clases. Nos dice que Medina del Campo «ni tiene suelo ni cielo, porque el cielo está siempre cubierto de nubes, y el suelo lleno de lodos», «si los vecinos la llaman Medina del Campo, los cortesanos la llamamos Medina del Lodo»; respecto a los hombres chiquitos, impertinentes y enojados, dice que «las chimeneas pequeñas siempre son algo humosas»; sobre los «tenorios» que acompañaron a Carlos V en sus guerras de Italia, comenta sin morderse la lengua: «según me zumban los oídos, sus mujeres toman acá venganza dellos, porque si ellos dejaren allá algunas mujeres preñadas, también hallarán acá las suyas paridas». Molesto porque un aposentador del rey no sabía dispensarle un alojamiento adecuado, nos cuenta que en un sermón de palacio dijo «que San Juan Bautista se había ido a morar al desierto, no sólo por ahorrar de pecados, mas aun por no tener que hacer con aposentadores». Una de las más divertidas cartas es la que refiere a un amigo suyo la historia de «tres enamoradas antiquísimas». El caso es curioso porque se trata de tres cuadros de figura de mujer que un don Enrique Enríquez había tomado por santas y que eran «las tres hermosas y más famosas rameras que nacieron en Asia y se criaron en Europa». Lamia, Flora y Laida [1]), cuya historia cuenta no sin hacer antes demostraciones de lo impropio que es este relato de un severo predicador, en lo que parece adivinarse un espíritu análogo al del prólogo del Arcipreste.

Entre las cartas más interesantes, por tratarse de un cuento amenamente expuesto, procedente de un relato de Aulo Gelio que se divulgó mucho en la Edad Media, es la que — fechada en 1525 — narra la historia del esclavo romano y el león, coincidente con una de las comedias más típicas — sátira, intelectualismo y parodia — del humor irlandés de Bernard Shaw: *Androcles and the lion.*

[1]) Guevara las describe dotadas de «todas las gracias» en un retrato típico del espíritu y de la forma del Renacimiento a lo Rafael: «Hermosas de rostros, altas de cuerpos, anchas de frentes, gruesas de pechos, cortas de cinturas, largas de manos, diestras en el tañer, suaves en el cantar, polidas en el vestir, amorosas en el mirar, disimuladas en el amar y muy cautas en el pedir». El obispo devuelve al caballero el retrato de las tres mujeres, «las cuales pienso que si hasta aquí teníades en mucho, las tendréis de aquí adelante en mucho más; porque todos los que entraren en vuestra recámara tendrán que mirar en la pintura, y vos... qué les contar en la historia».

Guevara comienza por presentarnos la escena del circo romano en que «llegándose el esclavo al león y el león al esclavo, comenzaron el uno al otro a abrazarse y halagarse como hombres que en algún tiempo se habían conocido, y había grandes años que no se habían visto». Andrónico cuenta al Emperador su antigua historia, y la cura de la espina del mismo león en forma y estilos típicos de Guevara, aunque con una cierta contención en los detalles si se compara con el villano del Danubio. Cuando Andrónico se escapó de la casa de su señor sólo llevaba «unos zapatos de esparto para calzar, una camisa de cáñamo para vestir, un corcho de agua para beber y un zurroncillo de pasas para comer». La habilidad y en cierto modo sobriedad — dentro del estilo de Guevara — en este relato le dan un carácter sobresaliente — interés en la narración, selección de detalles pintorescos, algunos asomos de retórica —. Realmente, en todas las cartas que llamó el autor «familiares» el estilo es menos florido, más natural, relativamente, y denso que en el resto de la producción de Guevara.

Inferior al *Reloj de príncipes* y a las *Epístolas*, otro libro del prelado goza hoy de gran número de lectores: el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, contraste intelectual entre dos mundos, que en parte obedecía al problema del autor, según nos revela en las *Epístolas* en un curioso pasaje dedicado al abad de Montserrat: «no sé si son amigos que me aconsejan, parientes que me importunan, enemigos que me descaminan, negocios que se me ofrecen, César que siempre me ocupa o el demonio que siempre me tienta, que cuanto más propongo de apartarme del mundo tanto más y más cada día me voy a lo hondo». El *Menosprecio de corte* obedece pues, a una idea fija que más o menos sinceramente acarició el prelado durante su vida de predicador de palacio. El libro, mucho más abundante y recargado que las *Epístolas* y sin la grandeza de concepción del *Marco Aurelio*, ofrece en paralelismos, que a fuerza de repetirse cansan, las diferencias entre las costumbres palatinas y las de la aldea. Hay mucho de pintoresco, de vocabulario jugoso, de frases castizamente logradas, junto a descripciones rápidas llenas de vida y color, pero también mucho de repeticiones pueriles y follaje innecesario de sinónimos, de abuso de citas fantásticas que producen un todo de desigual valor [1]).

[1]) Además de las obras citadas, consúltese: M. PELAYO, *Orígenes de la novela*, I; M. MARTÍNEZ DE BURGOS, prólogo al tomo XXIX de «Clásicos Caste-

La obra de Guevara — dice Rosenblat — «aparece vinculada de la manera más estrecha... a la figura deslumbrante de Carlos V. El Emperador la inspiró, al Emperador está dedicada. Su difusión por Europa es la irradiación misma del imperio. La traducción francesa se ampara en la protección de la reina de Navarra, la célebre Margarita de Angulema, hermana mayor de Francisco I... La versión inglesa parte del círculo hispanizante formado alrededor de Catalina de Aragón, la primera esposa de Enrique VIII. Nada podía tener de extraño, después de eso, el éxito en Italia, Alemania y Flandes» [1]).

Aparición de la picaresca

La literatura de la época del Emperador se completa con la aparición de la novela picaresca, ya perfectamente definida y típica en el *Lazarillo*, cuyas primeras ediciones conocidas datan de 1554. Como la *Corónica* de don Francesillo entre los graves historiadores del César, ahora vuelve a surgir un género paródico y realista, en medio de una moda de novelas ampulosas y heroicas. Pero lo que en don Francesillo era sólo una anécdota de poca importancia en los grandes valores literarios, es, con la picaresca, el caso de una obra maestra y de la fijación de un género que ha de prodigarse en formas diversas muchos años después. En Guevara, en que no faltaban muestras de buen sentido realista, hemos anotado frases y comentarios que anuncian las caricaturas de los personajes del *Lazarillo*. Recordemos, además, los erasmistas y sus sátiras, y mucho del contenido burlesco del libro estará ya preparado y adivinado. Lo que pasa es que sobre las posibilidades del ambiente, un autor crea genialmente una obra viva y nueva. Con el *Lazarillo* no estamos aún en el concepto de la picaresca a lo Alemán, en que

llanos»; Landmann, *Shakespeare and the Euphuism*; Garret Underhill, *Spanish Literature in the England of Tudors*; L. Clément, *Antonio de Guevara, ses lectures et ses imitateurs français au XVIe siècle* («Rev. d'Hist. Littéraire de la France», 1901-1902;) H. Vaganay, *Antonio de Guevara et son oeuvre dans la littérature italienne* («Bibliofilia», 1916).

Las *Cartas* censorias del bachiller Pedro de Rhúa se publicaron en 1549. Texto: «Autores Españoles», XIII. A las dos primeras cartas (1540) había contestado Guevara irónicamente: «Como sabéis, son tan varios los scriptores en esta arte de humanidad, que, fuera de las letras divinas, no hay que afirmar ni que negar en ninguna dellas».

[1]) Vide selección del *Reloj de príncipes y Libro de Marco Aurelio*, en edición, prólogo y notas de Ángel Rosenblat («Primavera y Flor», editorial Signo, Madrid, 1936).

dos tendencias — la paródica y realista y la doctrinal y teórica — se unen y funden en un contraste sintético. La narración del libro de la época de Carlos V, desnuda e intensa, no se parece a la extensa serie de aventuras y consejos morales de la picaresca del siglo XVII. Pero notemos una vez más cómo se da una calidad literaria que se anticipa a las de nuestra época barroca y que no se continúa en la generación inmediata. En el caso de Guevara y Feliciano de Silva se trata especialmente del estilo. En el *Lazarillo* es el género, el tono, la nota realista y alegre la que se anticipa a los géneros de burlas, que, más o menos retorcidos y con humorismos amargos en el fondo, se desenvolverán en la generación de Alemán y Quevedo.

En el *Lazarillo*, y en general en todo el género de la «novela picaresca», el factor social tiene un papel importante. La etapa positivista del siglo XIX extremó la nota en esto, pero su realidad es innegable. Como consecuencia de las grandes guerras europeas, y de la emigración a América de soldados y colonos, se desatienden las faenas del campo, y, como consecuencia de las épocas bélicas e inquietas, hay una tendencia al parasitismo y la holgazanería, de lo que es buen ejemplo, con su melancólica inacción, el tipo del escudero en el *Lazarillo*, remedo del tipo de hidalgo que se sentiría deshonrado si tuviese que vivir del trabajo manual. El movimiento de las Germanías, en este siglo, es un caso de la revolución burguesa ante el antiguo concepto feudal de la sociedad. Andrea Navagiero, el embajador veneciano, que inspiró a Boscán la adaptación, en España, de la métrica italiana, escribía en su *Viaje*, por los años de 1525 a 28, refiriéndose a los granadinos: «Los españoles aquí, lo mismo que en el resto de España, no son muy industriosos, y ni cultivan ni siembran de buena voluntad la tierra, sino que van de mejor gana a la guerra o a las Indias para hacer fortuna por este camino mejor que por cualquier otro». El asceta Alejo Venegas del Busto, en su *Agonía del tránsito de la muerte* (Toledo, 1538), decía: «En sola España se tiene por deshonra el oficio mecánico, por cuya causa hay una abundancia de holgazanes y malas mujeres, demás de los vicios que a la ociosidad acompañan». El pícaro viene a brotar de estos ambientes propicios, como flor parásita, entre los «muchos pecados que ordinariamente suelen nacer de la ociosidad», en frase del citado Venegas. Aun en la época grandiosa hacia afuera del Emperador,

la especial concepción del mundo del pícaro «se engendró — dice Marañón — en el espectáculo de la vida interior del país, en la que Lazarillo, después de arrastrar su existencia por todos los arroyos del cinismo, asistía, como gran personaje, «en la cumbre de toda fortuna», al triunfo del Emperador, en la corte del universo, en la insigne ciudad de Toledo».

Tal como se halla la picaresca en el *Lazarillo*, pertenece, pues, a la literatura realista caracterizada en el personaje central, un antihéroe por diversos elementos: uno, anarquizante, de desprecio de las leyes, contrario a la sociedad y a sus formulismos; otro, en la técnica del mozo de muchos amos, que ofrece a través de su historia una galería de tipos de clases diversas en forma caricatural. El mozalbete que tiene que vivir aguzando su ingenio, luchando con las dificultades que le presenta la fortuna, resuelve humorísticamente su conflicto con la moral y con la sociedad. Hemos anotado antes la nota de «alegre» en el sentido de un género literario chistoso, desenvuelto, satírico, de entretenimiento y solaz para el lector, pero no por tratarse de una forma de arte esencialmente optimista. En el mismo *Lazarillo*, los fracasos sangrientos, la resignación ante un destino fatal para una clase social inferior que no puede elevarse más que mediante el engaño y la trapacería, la simpatía del personaje que hace burla de sus dolores y sus caídas, denota un fondo trágico, como el de todo humorismo, que se encuentra en una serie de obras capitales de nuestras letras. Sin embargo, hay un tono de alegría del vivir en el *Lazarillo*, aunque surjan momentos amargos, que revela una actitud ante el mundo diversa de la que es esencial en los futuros continuadores del género. Herrero cree que el *Lazarillo* no es aún la novela propiamente picaresca, sino su germen.

Según Bonilla, el «pícaro» es una mezcla de estoico y de cínico; del primero posee el don de la insensibilidad ante la desgracia y la tendencia a sacar un aprovechamiento moral de sus contratiempos; del segundo, el ser un despreciador de toda ley, una especie de anarquista. Arranca el pícaro, como realidad que pasa a las letras, del hampa española. Su nombre se registra, al parecer por primera vez, en la *Farsa Custodia* de Bartolomé Palau (de 1541 a 1547) [1].

[1]) Fray Prudencio de Sandoval, en su *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos V* (1604), refiriéndose a un hecho de 1520, emplea dicha

Como precedentes del género picaresco, podemos señalar, entre los esenciales y señeros en la Edad Media, el del Arcipreste de Hita en la forma autobiográfica, en la desenfadada alegría del vivir, y en la misma unión de inmoralidad en el relato y enseñanza ética en los apólogos. Tipos como el de don Furón de Ruiz, «un rapaz trainel» que «cuando no tenía qué comer, ayunaba el pecador», son claros precedentes picarescos. Ya antes el Ribaldo de *El caballero Cifar* se adelantaba a las aventuras y rapacerías de esta clase de tipos. En cuanto a la prosa picaresca, el precedente está primero en el estilo jugoso y popular del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, en muchos detalles del *Spill* (o *Espejo)* de Jaume Roig, en verso [1]), y en los diálogos de Celestina y los criados de *Calisto y Melibea*. Dentro de la época del Emperador, entre la *Celestina* y el *Lazarillo*, una obra impresa en Venecia en 1528, en que al final se recogen alusiones al saco de Roma, el *Retrato de la lozana andaluza*, de Francisco Delicado o Delgado, es interesante en la historia de esta clase de novela. Señala el entronque de la tradición castellana con la moda italiana, desenfadada y alegre — que arrancaba de Boccaccio —, empleando un diálogo que hace pensar en *La Celestina* y en Aretino, pero desenvolviendo una acción esencialmente novelesca. Además, es el precedente de la novela picaresca en que la protagonista es una mujer [2]).

palabra. En la *Carta del Bachiller de Arcadia al capitán Salazar* (de hacia 1548) se dice: «Cuando el sol muestra su cara de oro, igualmente la muestra a los *pícaros* de la corte, como a los cortesanos della». Semejante a «pícaro» era el término «ganapán», muy usado ya en el siglo XV (de 1458 a 73, en 1492, etc.). Véase FONGER DE HAAN, *Pícaros y ganapanes*, en «Homenaje a Menéndez y Pelayo», II, págs. 149 y sigs.; es un estudio de aguda visión y abundante en datos.

[1]) R. MIQUEL Y PLANAS, *El «Espejo» y la novela picaresca castellana*, en su Introducción al *Espejo* de J. Roig, Barcelona, 1942, págs. CXII y sigs. Cree en la coincidencia entre el medio social valenciano del XV y el español, Castilla, Andalucía, de la época de la picaresca (XVI y XVII), más que en un influjo de género literario.

[2]) Sobre la picaresca en general véase: F. W. CHANDLER, *La novela picaresca en España*, traducción de MARTÍN ROBLES, Madrid, 1913; F. DE HAAN, *An outline of the history of the Novela Picaresca in Spain*, Nueva York, 1903; MIREYA SUÁREZ, *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*, Madrid, 1928; J. D. M. FORD, *Possibles foreign sources of the spanish Novel of Roguery*, 1913; R. SALILLAS, *El delincuente español. Hampa*, Madrid, 1898; SERRANO JOVER, *El hampa española en la novela picaresca* («Ilustración Española y Americana», 1905); MIGUEL HERRERO, *Nueva interpretación de la picaresca* («Revista de Filología Española», 1937); GREGORIO MARAÑÓN, *Prefacio a la edición del Lazarillo*, en «Colección Austral» de Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1940 (visión negativa de la picaresca por razones no estéticas sino morales), y nuestro prólogo al tomo de *Novela picaresca*, de la «Editorial Aguilar».

Sobre la etimología de la palabra «pícaro», Salillas creía que derivaba de «picar», en el sentido de provocar a otro, enojar, desazonar, y comparándola a las expresiones de *picarse* las carnes, fruta, etc. Parece más natural la sostenida por Nykl, en que «pícaro» y «picardía» proceden de los nombres geográficos «picardo» y «Picardía», por alusión al soldado roto, sucio y aventurero de esta región, famosa en las guerras de la época. Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana* (1611) admitió que «algún tiempo alguna gente pobre de Picardía viniese a España con necesidad y nos trajese el nombre». Se ha relacionado «pícaro» con «picaño», palabra de uso medieval. Se ha pensado, modernamente, en etimologías árabes, pero parece que carecen de sólido fundamento. El que de «picar» por «picard» se pasase al esdrújulo «pícaro», tiene correspondencia con otras palabras de seguro origen [1]).

Los problemas bibliográficos del «Lazarillo»

Tres ediciones de *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* se hallan fechadas en 1554, y los lugares de impresión son: Burgos, Alcalá y Amberes. Se ha pensado en un texto anterior de Amberes, 1553, que no ha sido hallado. De las tres ediciones parece ser la primera la de Burgos. La de Alcalá añade algunas partes más.

Incierta la fecha de aparición — pues la mayoría de los eruditos suponen un texto anterior no encontrado —, lo es en mayor grado la atribución a determinado autor. La designación a favor de Hurtado de Mendoza no es la atribución más antigua. El texto más antiguo en que se halla consignada es el del *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum* (Maguncia, 1607). El autor, el belga Valerius Andrea Taxandrus, coloca a Hurtado de Mendoza el libro de entretenimiento del *Lazarillo*, y Tamayo de Vargas

[1]) Sobre el término «pícaro»: Rafael Salillas, *El delincuente español*, 1892; A. R. Nykl, *Pícaro* («Revue Hispanique», 1929); Leo Spitzer, *Español «picaro»* («Revista de Filología Española», 1930); H. Peseux-Richard, *A propos du mot «picaro»* («Revue Hispanique», 1933, pág. 247). En este mismo año, B. Sanvisenti (*Pícaro* en «Bulletin Hispanique», 1933, pág. 297), se inclina, como antes Salillas, a la etimología de «picar, verbo muy propio al referirse a un buscón o parásito, como lo es el «pícaro», sin llegar propiamente a «malhechor».

(en 1622) contribuyó a divulgar esta opinión silenciada por biógrafos y editores del autor de las *Guerras de Granada*. Pero un poco antes, el P. Sigüenza, en su *Historia de la orden de San Jerónimo* (tercera parte, 1605), incidentalmente atribuyó esta novela a fray Juan de Ortega, que fué general de su congregación en 1552; según «se decía» había escrito el *Lazarillo* siendo estudiante en Salamanca y se había hallado en su propia celda el manuscrito del libro. Recogió las dos atribuciones Nicolás Antonio. Modernamente, José María Asensio y especialmente Cejador han querido atribuir la novela al dramaturgo de ideas erasmistas Sebastián de Horozco. Realmente, sin que haya razones negativas, no son tampoco suficientes los argumentos a favor de esta atribución. Las semejanzas de estilo y de tipos de obras de Horozco con el *Lazarillo* no bastan para atribuir a aquél de seguro la paternidad de éste. Coincide con el texto de la novela en las sátiras eclesiásticas, en ser sin duda erasmista, y aun en ciertas expresiones, pero, en general, hay un cierto nimbo poético en el teatro de Horozco — que, por otra parte, está en verso — distinto de la cortante realidad de la prosa de la novela. Creemos que hoy, lo más prudente, como en otros casos, es dar la obra por anónima. También se ha insinuado, aunque con menos fijeza, la posible paternidad de Cristóbal de Villalón. Lo más curioso en coincidencia es un pasaje de Horozco, «Representación de la historia evangélica del capítulo nono de Sant Juan» con el episodio del ciego en que su servidor toma el nombre de Lazarillo y se da el lance del golpe con el poste — en Horozco contra una esquina —. Pero es posible que se trate de un tema folklórico popular. El nombre «Lazarillo» aparece ya en *La lozana andaluza;* algún episodio de un mozo de ciego se halla en *Le garçon et l'aveugle, jeu* francés del siglo XIII [1]).

[1]) Véase esta obra en edición M. ROQUES, París, 1912. Sobre los proble, mas del *Lazarillo:* MOREL-FATIO, *Etudes sur l'Espagne*, primera serie, París-1895; FOULCHÉ-DELBOSC, *Remarques sur «Lazarillo de Tormes»* («Revue Hispanique», 1900). Véase también el *Preface* de Morel-Fatio a la traducción francesa *Vie de Lazarille de Tormes* (París, 1886), y FONGER DE HAAN, *An Outline of the History of the «Novela picaresca» in Spain*, The Hague-New York, 1903. Morel-Fatio señala la diferencia de estilo entre el *Lazarillo* y las obras seguras de Hurtado de Mendoza, como la *Guerra de Granada*, y sugiere la posibilidad de los hermanos Valdés o de Cristóbal de Villalón, respecto a la paternidad de la novela. Fonger de Haan defiende el valor autobiográfico del libro y piensa en un pregonero de Toledo, en 1538, que se llamaba Lope de Rueda. ¿Sería éste el mismo famoso actor y autor? No hay pruebas en ningún sentido. Cejador,

El éxito del *Lazarillo*, sea quienquiera su autor, señalaba una de las últimas avanzadas, junto a algunas obras de teatro que analizaremos en otro capítulo, de la sátira eclesiástica en la forma que desarrollaban los erasmistas de la generación del Emperador. Se halla incluído en el «Index» del inquisidor Valdés de 1559, y se permite más adelante la publicación del texto expurgado. Las continuaciones del libro insisten en la burla anticlerical. Aparte de esto, su difusión como libro de entretenimiento llena una época: «Fué el libro de todos — dice Cejador —, el de la gente letrada y de la gente lega, de eclesiásticos y seglares, del pueblo bajo y de las personas de cuenta. Aventureros y marchantes llevábanlo sin falta en la faltriquera, como en la mochila trajineros y soldados. Veíase en el tinelo de pajes y criados, no menos que en la recámara de los señores, en el estrado de las damas, como en el bufete de los letrados».

EL ESTILO, LOS PERSONAJES, LA NARRACIÓN EN EL «LAZARILLO»

El estilo del *Lazarillo*, llano, popular, se amolda al personaje, que en primera persona, forma que seguirán los siguientes noveladores de la picaresca, cuenta sus sucesos, fortunas y desdichas. Tan descuidado aparece en la parte gramatical, que no ha faltado la opinión — porque en todos los casos de dudosa atribución siempre surge lo pintoresco — de que se trataba de una autobiografía real. Claro está que asoman algunas citas de erudición, aunque pocas, que acreditan el hombre culto que tomaba la palabra al personaje del hampa. En el *Lazarillo* se da una «picaresca» desnuda y nueva, «recién nacida», simplemente con una verdad esencial sobre las costumbres, tipos y lugares. Domina la obra la observación de ciertos tipos de la sociedad, sin aspirar a generalizaciones ni a *atalayar* toda la vida humana. Hay una ironía y una sátira, es verdad, pero que, salvo ciertos fermentos erasmistas — y no en los episodios centrales, pues no incluímos en ellos la graciosa e inocente visión del clérigo de Maqueda — no complica el ingenio hecho vida, el realismo sano que casi anuncia

en su edición del *Lazarillo* en «Clásicos Castellanos», insiste en paralelos entre temas del *Cancionero* de Horozco y pasajes de la novela. Sobre el tema del ciego y su mozo en el teatro medieval, véase G. COHEN, *La scène de l'Aveugle et de son valet dans le théâtre français du Moyen Age* («Romania», 1912).

a Cervantes. Comparado con el estilo de la época, el tono familiar de vocabulario pobre y sobrio, pero pintoresco y colorista a veces de esta narración pide un lugar aparte. Las expresiones vivas son rápidas y sencillas, pero de indudable efecto de naturalidad. Al referir el cuidado del cura cuando en el ofertorio se hace la colecta, dice el texto: «Bailábanle los ojos en el casco, como si fueran de azogue». Un mundo sobrio, preciso, de honda raigambre castellana que pudiera, en tono diverso, arrancar del *Mio Cid*, viene con el estilo del *Lazarillo* a descubrir una España cervantina, velazqueña, bien diversa de la moda de las afectaciones y ditirambos caballerescos.

Las siluetas de los personajes se recortan perfectamente en el marco sencillo de la narración. Las tres estampas principales: el ciego, el cura, el escudero, caricaturas de tres órdenes vivos y dominadores de España; el mendigo, el sacerdote avaro, el vanidoso pobre, ofrecen un valor de época y perenne, que se destaca entre la literatura retórica coetánea. Indudablemente el autor, imparcial y objetivo ante el pobre, malicioso e insistente ridiculizador del clérigo, tiene en el fondo una profunda simpatía por el escudero hambriento, en el fondo el más inofensivo e ideal de los tres personajes, el que en las entrañas lleva, soberbio y modesto a la vez, una dignidad elevada que hace pensar en *Don Quijote* y en Cervantes. La tragedia del hambre del hidalgo pobre, todo apariencia, se expresa en las palabras comprensivas del mozo, que revelan la posición sentimental del autor al lado del escudero, en Toledo: «Tanta lástima haya Dios de mí, como yo había dél, porque sentí lo que sentía, y muchas veces había por ello pasado y pasaba cada día». En cambio es significativa la insistencia en los defectos del cura de Maqueda: «Toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste; no sé si de su cosecha era, o lo había anejado con el hábito de clerecía». Pero la objetividad del tipo es tal que resulta una figura verdadera de todas las épocas.

Penetrando en el interior del arte sencillo y preciso de la obra, advertimos las diversas formas de elaboración. Los tres primeros episodios constituyen una serie de capítulos perfectos de novela. Sus tipos y ambientes (del ciego, el cura y el escudero) están admirablemente intuídos. Acaso podría añadirse a esta técnica, aunque con sátira menos serena, el episodio del buldero. Pero, a diferencia de éstos, los rápidos croquis del fraile de la

Merced, y del pintor, capellán (a quien sirve de aguador) y al alguacil, hasta quedar el protagonista como pregonero de Toledo, son meros bocetos o alusiones. De esta rápida serie de amos, el fraile merece el aguafuerte más intenso que hace imaginar un carácter: «Gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seglares y de visitar. Tanto que pienso que rompía él más zapatos que todo el convento» [1]).

Lázaro, el protagonista, es un tipo lleno de humanidad, que se lleva nuestra simpatía. El tono autobiográfico cuadra aquí bien a la sencillez de su narración, sin la erudición ni el intelectualismo, y menos la voz sobrepuesta, que se hallará, desde Alemán, en otras novelas de pícaros y pícaras. Lázaro entra en la vida con bondad y sencillez. La perfidia, el engaño, la mísera avaricia, la crueldad brutal, según los diversos medios en que se halla, crean un ambiente propicio a desarrollar su ingenio hacia la astucia, el enredo, el hurto un tanto inocente. No hay nunca en él la encanallada frialdad ante el mal a que, trágicamente, llegará Guzmán de Alfarache. Respecto al tipo del ciego del *Lazarillo*, se trata sin duda de un carácter tradicional, pero al que el novelista infunde rasgos de vida inconfundibles. Ya un pintor de la corte de Felipe el Hermoso, Pedro Berruguete, a quien puede considerarse como el creador de la gran escuela realista española, ha trazado la figura de un ciego y su «lazarillo», ante la urna de un santo, con honda precisión [2]). A su vez, ya en el siglo XIV, un texto de las *Decretales de San Gregorio* [3]) presenta una ilustración en que se halla un ciego con una vasija, y un mozo que, a hurtadillas, sorbe el vino con una paja.

La narración sencilla y llena de un interés que nace de la verdad de los hechos va suavemente por los episodios de los tres personajes indicados, después se precipita en capítulos muy rápidos, en que los tipos, como la acción, decaen. La gracia entre ingenua y amarga de toda la novela produce efectos vivos hoy, más hondos que los de una moda literaria. Un aspecto visual, de un observador de los detalles, se halla en todas las páginas del *Lazarillo*, incluso

[1]) Esta sátira coincide con otra en verso de un tipo análogo entre erasmista y apicarada del *Cancionero* de Horozco.

[2]) Véase este cuadro en el Museo del Prado (Madrid).

[3]) Se halla en la Biblioteca del British Museum (Londres), y Bonilla, en su edición del *Lazarillo*, lo reproduce (1915).

con un asomo de «color local» en la forma que podía darse en la época. Notamos el ambiente de Toledo en la descripción de la casa del escudero famélico, junto a este sentido de las cosas vistas, en cierto modo cinético: «Derribando el cabo de la capa sobre el lado izquierdo, sacó una llave de la manga y abrió su puerta y entramos en casa. La cual tenía la entrada oscura y lóbrega de tal manera que parescía que ponía temor a los que en ella entraban; aunque dentro della estaba un patio pequeño y razonables cámaras». La ciudad de callejuelas extrañas y en cuesta se siente — sin descripciones — en todos los detalles que la presuponen. Así en la graciosa ocurrencia del entierro, en que el pobre Lázaro interpreta que llevan a su miserable vivienda el cadáver, ya que gime la viuda que le dejarán en «la casa donde nunca comen ni beben», se nota el ambiente toledano: «Arriméme a la pared para darles lugar» a que pasasen, dice: «dejo el camino que llevaba y hendí por medio de la gente, y vuelvo por la calle abajo». La obra, de realismo cortado y vivo, es a la vez una sátira y un cuadro de costumbres. Un género esencialmente castellano quedaba fijado con ella [1]). Menéndez y Pelayo llamaba a esta novela: «Galería de caricaturas trazadas con singular gracia y despejo, cuadro acabado de costumbres truhanescas, espejo y luz de lengua castellana, fácil, rápida y nerviosa»; el libro es «príncipe y cabeza de la novela picaresca entre nosotros». Chandler observaba que en el *Lazarillo*, la marcha de la acción no es nunca la misma: «sosegada al principio, acelerada después, y por último galopante, desbocada, a capricho y según que las condiciones del terreno recorrido lo iban exigiendo. Entre los diversos momentos del relato, el episodio del ciego presenta «in crescendo» el tema del dolor y del fracaso. Los golpes y repelones van maliciando al mozo y desarrollando sus astucias defensivas y aun sus represalias. El humor trágico castellano asoma en la socarronería ante el dolor, como al lavar, el ciego, las heridas de su criado con vino: «¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud». Comienza entonces la lucha de

[1]) Textos del *Lazarillo:* Edición Bonilla y San Martín, Ruiz, 1915 edición Cejador, con Introducción («Clásicos Castellanos», t. xxv).

Continuaciones del *Lazarillo: Segunda parte del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades:* Amberes, 1555; *Segunda parte de la vida del Lazarillo,* por H. Luna, París, 1620.

Imitación: *Lazarillo de Manzanares con otras novelas,* por Juan Cortés de Tolosa, Zaragoza, 1617.

dureza de corazón, resentimiento y venganza en los dos personajes. Lázaro lleva al ciego por los peores caminos «adrede, por le hacer mas daño: si había piedras, por ellas; si lodo, por lo más alto». El final del hurto de la longaniza y el golpe del ciego contra el poste ponen el cruel y lógico final a este episodio. Este lance fué famoso en la literatura universal. A él parece aludir el Benedick de *Much ado about Nothing* de Shakespeare. «Ho! now you atrike like the blind man. 'T was the boy that stole your meat, and you 'll beat the post.»

El episodio del cura está lleno de ironía y agudo desenfado, sobre todo en la historia del arca, y la habilidad del monaguillo para sacar de ella los bodigos. El del escudero es un cuadro perfecto de ironía, observación, cordial caricatura y reflejo social de una época. «Azorín» ha revivido en una página excelente todo lo que hay de sentimental y delicadamente psicológico en aquel vano y hambriento escudero que se siente casi un poco «quijotescamente» orgulloso de su espada. La escena en que Lázaro tiene que invitar a su amo a comer sus mendrugos y su uña de vaca es de lo más sentido, en su aparente ironía, y ha sido evocada en el aludido texto de «Azorín».

La narración corta en el siglo XVI

Paralelamente a la adquisición novelesca del *Lazarillo* se desarrolla un género, a través de este siglo, en que se marcan las formas que desembocarán en la *novela corta* creada por Cervantes entre el fin del XVI y comienzos del siguiente siglo. Ahora son simplemente cuentos, anécdotas o alguna forma novelesca más extensa. Debió de pertenecer a la época del Emperador, or la letra gótica de su edición, sin año, el cuento titulado *Cómo un rústico labrador astucioso, con consejo de su mujer, engañó a unos mercaderes* [1]). Se basa en motivos folklóricos que coinciden con relatos regionales, como *Lo Xisclet de Caldas*, en catalán, y con una versión vasca. En América se ha atribuído al tipo popular de raíces españolas Pedro de Urdemalas. El relato es sobrio y ameno, aunque deslucido por algunas expresiones sucias, y el tono es

[1]) Se halla en la Biblioteca del «British Museum». Véase texto y estudio por Joseph E. Gillet, en «Revue Hispanique», LXVIII, 1926, págs. 174 y sigs.

demasiado ingenuo. El contenido corresponde a una picaresca cazurra y de aldea, en el fondo plenamente amoral, aunque sin trascendencia. Aparte de la rápida y primaria acción, tenía razón Menéndez y Pelayo al hablar del «pobre caudal de la novela corta durante más de una centuria». Su temática coincide en un punto con el engaño de Basilio en el episodio de «las bodas de Camacho» del *Quijote* y con un pasaje de la continuación del *Lazarillo* por Luna.

De la parte narrativa de la *Silva de varia lección* del *caballero cesáreo* Pero Mexía nos hemos ocupado en el capítulo XIX. Ejerció influencia en la narrativa universal, dentro de la habilidad para contar, dentro de la forma fragmentaria del libro, ya que, como dice Menéndez y Pelayo, tenía el autor «linda manera para exponer las curiosidades de historia científica». «El libro de Pero Mexía interesa a la novelística», ya por sus cortas narraciones, ya por los ejemplos de vicios y virtudes, muchos de ellos de abolengo clásico.

Más concretamente corresponde al género narrativo LUIS ZAPATA, autor de un poema sobre las hazañas del Emperador, el *Carlo famoso*, ramplón y pe ado como obra en verso, aunque interesante por las anécdotas que recoge, como las de la «contienda sobre las armas del Marqués de Pescara», entre el forzudo García de Paredes y el capitán Juan de Urbina, el viaje por los aires del mago Torralba, un hecho atribuído a Garcilaso (lucha contra unos bandidos, análogo a una anécdota que se contaba del Ariosto). El poema se publicó en Valencia, en 1566. Pero lo curioso de Zapata es la prosa de su *Miscelánea*, serie de hechos notables de su tiempo, recuerdos de su vida rica en experiencias y ecos de tradiciones orales. Como dice Menéndez y Pelayo, la *Miscelánea* es la galería de «empresas y hazañas de justadores torneadores y alanceadores de toros..., estupendos casos de fuerza, destreza y maña..., alardes y bizarrías de altivez y fortaleza en prósperos y adversos casos, fieros encuentros de lanza, heroicos martirios militares, conflictos de honra y gloria mundana, bandos y desafíos, sutilezas corteses, donosas burlas, chistes, apodos, motes y gracejos, proezas de grandes soldados y atildamiento nimio de galanes palacianos»; en fin, todo lo que constituye «la vida rica y expansiva en los días del Emperador y de su hijo» [1]). La forma sencilla y expresiva de los breves apuntes y relato, y lo curioso, no-

[1]) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II, págs. XXXVII y sigs.

table y extraordinario de su contenido, hacen sumamente interesante y amena esta colección [1]). Muchos de sus *casos* son ejemplos de virtudes o habilidades («De cómo la conciencia es mal testigo», «De la incierta vida de los tiranos», «De que el bien hacer, nunca se pierde», «De castigada soberbia»). Late en el libro el entusiasmo por las cosas de España, como lo acredita al hacer un breve inventario de sus «cosas singulares»: «Esto sea como índice de las cosas que en España hay, no porque yo piense, incomprensibles para mí, comprenderlas todas, ni poseerlas por orden, sino las que sin ella se me vinieren a mi pluma, a la mano, y *por mitigar en parte esta sed que tengo de celebrar y ensalzar mi patria*».

Es muy curioso el relato referente a hechos de santidad fingida, «De invenciones engañosas», como en el caso de una monja de Córdoba del tiempo del Emperador (1546) — «esto fué y sucedió en mi mocedad» —, y el de la monja de Portugal — «este año de ochenta y nueve» —, que llegó a engañar a fray Luis de Granada. Entre las muchas cosas notables de la *Miscelánea* vale la pena nombrar los capítulos «De habilidades de ciegos», «De un duelo famoso en la mar», «De una osadía de una española, cómo romana», «De un agradable monstruo de autor incierto», «Del justador» — ésta llena de noble bizarría de la época, ya que «de las fiestas ordinarias que se hacen, *la justa* es la más galana y más hermosa», expresada con júbilo y bellas palabras [2]) —; «De cosas maravillosas muy verdaderas que no parecen verdad», «De recados falsos», «De toros y toreros», «De invenciones nuevas»; el extensísimo «De dichos»; «De casos de honra», etc.

Aunque emplea la forma del diálogo, debe aquí citarse la notable obra de Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos* (1553). El autor era secretario del Conde de Benavente. En la forma de conversación entre diversos interlocutores se incluyen interesantes narraciones. El primer *coloquio* se refiere a anécdotas del juego, y sus comentarios son muy vivos y realistas (presenta a los jugadores que «con el bocado en la boca van a buscar con quien jueguen, y si a su posada vienen jugadores, primero están los dados o los naipes en la mesa que se alcen los manteles, y

[1]) Se halla reeditada la *Miscelánea* en el *Memorial histórico español*, edición Academia de la Historia, t. XI, Madrid, 1859.

[2]) Alude el autor a su poema *Carlo famoso*, en que describe también diversas justas y torneos.

muchas veces les acaesce comenzar a jugar y pasarse aquel día y después la noche, y ser otro día sin haberse levantado de un lugar»). El segundo trata de médicos y boticarios. Varios, de la vida pastoril. En el tercero es notable el cuento del rey cazador de Francia y el carbonero, que dejó descendencia en el teatro del XVII. Al tratar en el quinto de los vestidos, hay motivos costumbristas bien observados, y rasgos irónicos como éste: «En nuestra España, la curiosidad de las mujeres es tan grande, sus importunidades son tantas, sus desatinos en el vestir tan fuera de tino, que no hay quien las sufra, y, en fin, todas hacen como las monas, que todo lo que ven que hacen y traen sus vecinas quieren que pase por ellas». El último coloquio pastoril incluye una verdadera novela de este carácter (aparte del comienzo dialogado) con el título: «Comienza Torcato a contar el proceso de sus amores con la pastora Belisia.» Coincide con la usual novela pastoril, hasta en los versos intercalados. Algunos relatos de otras partes del libro atestiguan influjo de Boccaccio [1]).

Guardan relación con las narraciones cortas las colecciones de adagios como la *Filosofía vulgar* (1568) de Juan de Mal-Lara, el *Sobremesa y alivio de caminantes* (primera edición, 1563); texto más completo, en dos partes, Valencia, 1569, de Timoneda; la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), o *Las seiscientas apotegmas* (1596) e Juan Rufo.

Aparte la obra de Timoneda, que estudiaremos en otro capítulo, descuella la *Floresta de Santa Cruz*, por la forma sencilla y amena en que se narran diversas y curiosas anécdotas, algunos ecos de leyendas como la del «zapatero y el clérigo», en relación con el rey don Pedro de Castilla, y alguna sobre el Gran Capitán. El espíritu del libro, aunque publicado en el reinado siguiente, corresponde al de la época del Emperador.

Aunque lleva el título en latín, el *Liber facetiarum et similitudinum* de LUIS DE PINEDO es un anecdotario, en correcto castellano, sobre motivos de la época de los Reyes Católicos y de Carlos V. Menéndez y Pelayo estudia, entre estos libros, la colección de chistes sobre los portugueses, titulada *Glosas del sermón de Aljubarrota*, de autor incierto.

[1]) Véase el texto completo de los *Coloquios* en MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, t. II («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», vol. VII). Véase para todos los autores del final de este capítulo la Introducción de MENÉNDEZ Y PELAYO en este mismo volumen.

CAPÍTULO XXII

Garcilaso y la poesía renacentista

Las formas italianas en España. — El viaje de Navagiero y los trabajos de Boscán. — La amistad con Garcilaso; la métrica de Boscán. — Boscán, poeta del hogar. — La vida galante y heroica de Garcilaso de la Vega. — Las damas y las ninfas de los poemas de Garcilaso. — La lengua y la versificación de Garcilaso. — El artificio de sus composiciones. — Garcilaso y el soneto del siglo XVI. — Gutierre de Cetina, poeta, soldado y cortesano. — «Un monarca, un imperio y una espada». —La reacción castellanista de Castillejo, poeta rezagado de cancionero.

Las formas italianas en España

El triunfo del arte italiano en España, o por decir mejor el momento de incorporación definitiva de la literatura castellana al Renacimiento cosmopolita, se halla en las poesías de Garcilaso, preparadas por los intentos de su amigo Boscán. Tengamos en cuenta lo que supone el ritmo italiano en la poesía europea del siglo XVI y los conatos franceses de adaptarlo. No olvidemos el precedente diverso del endecasílabo catalán, y notemos la importancia de la acomodación del ritmo italiano en la lengua de Castilla, tal como se realiza por el poeta de Toledo. En Inglaterra, donde el verso blanco suponía un ritmo diferente, sólo con Milton se logra una musicalidad que parece latina, italiana, pero, claro está, ya en el siglo XVII [1]). Indudablemente que el aproximamiento

[1]) Me refiero, es natural, a lo que pudiéramos llamar captación plena de la musicalidad italiana. Por otra parte, sir Thomas Wyatt (1503-1542), coetáneo de Garcilaso, intenta las formas italianas en inglés, aunque con un mérito puramente histórico. El verdadero equivalente de un Garcilaso o un Ronsard es Spenser (1552-1599), en el sentido de fino espíritu renacentista. Pero es con Milton con quien se llega al verdadero verso de musicalidad análoga a la latina.

a la métrica toscana estaba en todo el ambiente peninsular, pero el logro de lo que podía haberse quedado en tanteos se debe a la condición excelsa de la lírica de Garcilaso, del mismo modo que, a pesar de toda la atracción por el ritmo del verso francés en lengua española — en la Península y América — durante el siglo XIX, sólo se logra la incorporación métrica definitiva con otro gran poeta — éste, americano — del final de la centuria: Rubén Darío. Mena, Garcilaso, Góngora, Rubén, suponen jalones de universalidad y de intensidad personal, elevándose sobre un terreno adecuado a cada estilo.

Boscán inició la adaptación del endecasílabo y sus estrofas típicas italianas, que tenían precedente en el frustrado ensayo del soneto por el Marqués de Santillana en el siglo XV; pero Garcilaso en su exquisito arte logró la incorporación definitiva de esta métrica a la lengua castellana. El ambiente era propicio y Torres Naharro escribía sonetos en italiano, aunque en castellano no se atreviese a salir de la estrofa de arte mayor, a la que mucho antes, Imperial, a fines del siglo XIV y principios del XV, había dado alguna vez un ritmo endecasilábico de influjo dantesco. La reforma de Garcilaso en la métrica representa algo más esencial en el estilo italiano que las imitaciones de asuntos de la escuela alegórica de nuestro siglo XV. Con Garcilaso, y ya en forma más modesta en los intentos de Boscán, se entra en una poesía que por su ambiente, la forma de composición y la misma métrica entra en las formas italianizantes universales. Pero no por eso deja de ser Garcilaso un poeta esencialmente nacional, y aun particularmente toledano, dentro de la forma elevada y apartada de colorismo local del Renacimiento, del mismo modo que Ronsard es hondamente francés, Spenser británico y Camões es portugués. Boscán, cosmopolita de intento, lleva bien claramente el lastre de un buen burgués catalán.

El viaje de Navagiero y los trabajos de Boscán

Boscán [1]) se había formado en un medio humanístico en hondas relaciones de amistad con Lucio Marineo Sículo, según queda pa-

[1]) Juan Boscán y Almogáver nació en Barcelona, poco antes de 1500. Se educó en Castilla, siendo ayo del Duque de Alba. La esposa de Boscán fué la culta e inteligente doña Ana Girón de Rebolledo. Boscán murió en Barce-

tente en interesantes epístolas latinas. «Ego... qui omnia tibi debeo», decía el escritor catalán al humanista italiano venido a España, agradeciendo su orientación en el mundo de las letras, mientras Sículo le contestaba afirmando que entre los adolescentes que servían al rey Fernando el Católico, ninguno superaba a Boscán en su entusiasmo por las cosas del espíritu. Dos figuras del Renacimiento italiano de exquisita sensibilidad y finura estaban en España en 1525, y ambas tienen relación con Boscán. Una de ellas era Castiglione, el autor de *Il Cortegiano*, que Boscán había de traducir en excelente prosa castellana; la otra, el embajador de Venecia, Andrea Navagiero. Éste significaba el exquisito conocedor y gustador de la Antigüedad, un fino imitador de Virgilio y Catulo, que algunas veces dejaba muestras de creación poética, aunque tendía más al estudio reposado y erudito y a la serena contemplación de la naturaleza. *Il Viaggio fatto in Spagna* [1]) es típico de la época del Emperador, en su tono de entusiasmo hispánico, en su sabor de universalidad; y a la vez demuestra la fina percepción del paisaje por el autor. Navagiero, hombre intransigente en gustos clásicos e italiano del «cinquecento» de pies a cabeza, supo sin embargo comprender perfectamente el alma árabe de Sevilla y Granada, dejándonos delicadas descripciones de paisaje de los jardines del Alcázar hispalense y de la Alhambra y el Generalife de la ciudad del Genil. Tenía una afición al correr de aguas de los jardines de Granada. «Corre el agua por todo el palacio y por las habitaciones cuando se quiere, siendo muchas de ellas deliciosísimas para el estío. A un patio lleno de verdura y de hermosos árboles llega el agua de tal manera, que cerrando ciertas canales el que está en el prado siente que el agua crece bajo sus pies y se baña

lona en 1542. La forma originaria de sus apellidos catalanes es la de «Boscá Almugáver».

Textos: «Obras», edición de WILLIAM I. KNAPP, Madrid, 1875; «Autores Españoles», t. XXXII-XLII.

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Juan Boscán, estudio crítico*, t. XIII de la «Antología de poetas líricos castellanos», Madrid, 1908.

[1]) *Il Viaggio fatto in Spagna... dal magnifico M. Andrea Navagiero... alla Cesarea Maestà di Carlo V*, Venecia, 1563. Versión castellana en *Viajes por España...*, «traducidos, anotados y con una introducción de A. María Fabié» («Libros de Antaño», Madrid, 1879).

Andrea Navagiero había nacido en 1483. Su viaje por España siguió el siguiente camino, que reproduce en el orden de su libro: Barcelona, Zaragoza, Toledo, Talavera, Monasterio de Guadalupe, Sevilla, Granada. Vuelve al centro: Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos; asciende al país vasco. Por Hendaya entró en Francia, muriendo en Blois en 1529.

todo... Hay otro patio más bajo, no muy grande, rodeado de hiedras tan verdes y espesas que no dejan ver el muro. Los balcones dan sobre un precipicio por cuyo fondo corre el Darro; vista de las más deleitosas y apacibles. En medio de este patio hay una grande y bellísima fuente que arroja el agua a más de diez brazas de altura, y como el caño es muy grueso, forma un suavísimo murmullo el caer de las gotas, que saltando y esparciéndose por todas partes comunican su frescura a los que las están mirando...» El alma meditativa y tranquila del embajador veneciano se complacía en ese remanso de paz y de belleza en donde dice que hubiera querido vivir «entregado al estudio y a los placeres convenientes a un hombre de bien, sin sentir otro deseo alguno».

Tal era el hombre que había de ejercer una influencia decisiva en la historia del verso castellano. En una carta de Boscán, documento capital para este caso, leemos: «Estando un día en Granada con el Navagiero (al cual, por haber sido tan celebrado en nuestros días, he querido aquí nombralle a Vuestra Señoría), tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas me dixo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente más aún me rogó que lo hiciese». Boscán queda visiblemente preocupado por el consejo y al volver poco después a sus tierras «con la largueza y soledad del camino» iba meditando sobre esto. «Así comencé — nos agrega — a tentar este género de verso». Confiesa que al principio tuvo verdaderas dificultades técnicas nacidas de las diferencias entre las dos lenguas por ser el verso endecasílabo «muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro». No se desanimó Boscán, sino que tomó la empresa «con el amor de las cosas propias», notó que mejoraba en su propósito, y dice, ya seguro de sí: «fuí paso a paso metiéndome con calor en ello». No es casual que sea un catalán el puente necesario entre la métrica italiana y la castellana. Recordemos las influencias entre ambas penínsulas que por medio de nuestras tierras de Levante se consolidaron en los siglos XIV y XV, sin olvidar que en catalán Andréu Febrer adoptó el terceto a su versión de la *Divina Comedia*. No olvidemos, por otra parte, la influencia de Cataluña en los albores del Romanticismo, para comprender la situación especial y

fronteriza que creaba una herencia de predisposición a las formas innovadoras en el caso Boscán [1]).

La amistad con Garcilaso; la métrica de Boscán

La carta citada continúa refiriéndose a la colaboración del poeta toledano en la empresa que, primero a tientas pero después con paso cada vez más firme, iba realizando Boscán. «Esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomelo de aprobar con su exemplo porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más particularmente.» La amistad de Garcilaso y Boscán es uno de estos casos paralelos de historia literaria, en que se unen el carácter sesudo, culto, disciplinado y un poco vulgar, con el artista consumado, aéreo, imposible de reducir a fórmula o fichero. Y no es que Garcilaso, que claro está era el segundo, fuera artísticamente anárquico o individualista. Precisamente su obra acusa una reflexión y razonada composición, dentro de un estilo, de una escuela que salvaba las fronteras. Pero como tipo humano era algo desarraigado sentimentalmente de un hogar y unos límites, mientras que Boscán era un burgués feliz, libre de inquietudes y contratiempos emocionales. Cuando Garcilaso se dirige poéticamente a su amigo, señala la diversidad entre el hogar feliz en donde tranquilamente vive el catalán y su situación propia inquieta y anhelante. Tienen así un extraordinario valor como definición de dos diversos temperamentos los versos de Garcilaso cuando en la *Elegía segunda* añora la suave tranquilidad del barcelonés:

> Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
> la deleitosa playa estás mirando,
> y oyendo el son del mar que en ella hiere,
> .....
> No tienes que temer el movimiento
> de la Fortuna con soplar contrario,
> que el puro resplandor serena el viento.

[1]) La famosa carta de Boscán va dirigida a la Duquesa de Soma y hace de prólogo en el libro II de sus obras poéticas.

Yo, como conducido mercenario,
voy do Fortuna a mi pesar me envía...
si no a morir, que aquesto es voluntario.

Las poesías dedicadas mutuamente, la publicación en conjunto de las obras de los dos amigos por la viuda de Boscán, han consagrado en las letras esas relaciones de dos caracteres diversos, pero sumamente leales y cordiales. Boscán, hombre amable, cortesano a la manera de su pueblo de comerciantes y navegantes, que solían aspirar a las trabajosas cimas culturales; instruído, sereno y tranquilo, fué un amigo verdadero del cantor de las ninfas del Tajo, que le dedicó sonetos y su única *Epístola*, además de la citada *Elegía*, y que según algunos comentaristas le retrató en el *Nemoroso* de la égloga primera — «nemus»: bosque, Boscán —, aunque hoy esa interpretación resulta equivocada. Boscán salpicó su obra de alusiones a Garcilaso, y a su muerte prematura dedicó un sentido soneto: «Garcilaso, que al bien siempre aspiraste», y otro, menos feliz estéticamente pero lleno igualmente de entusiasmo, en que compara al poeta guerrero con Aquiles: «Con gloria quedarás tú, Garcilaso».

La reforma métrica de Boscán, llevada a cabo con el ánimo que le infundía su amigo, se extiende a las formas típicas de la métrica italiana. El verso endecasílabo de Boscán resulta, en general, duro o poco trabajado, si se compara con la musicalidad interna y externa de la poesía del toledano, en la que la tonalidad lírica excusa algún defecto técnico que alguna vez que otra aparece en su obra. Pero si se compara con los vacilantes intentos anteriores — los de Santillana, por ejemplo —, se ve cómo el catalán de la época de Carlos V ha aclimatado ya completamente en castellano la métrica toscana. Indudablemente aparecen aún algunos versos de ritmo de «endecasílabo de gaita gallega», y a veces en verso de palabra aguda final, imperfección de la que no se libró del todo Garcilaso y que más que a falta de la técnica obedece a imprecisión en los límites de la adaptación del verso de una lengua a otra de distintas posibilidades. Verso de Boscán como éste: «Heme casado con una mujer», en que aparecen los defectos señalados, tiene su compensación en otros plenamente realizados, como «Agora empieza amor un nuevo canto», que revelan el triunfo de sus esfuerzos.

Boscán, hasta la insinuación de Navagiero, había sido un poeta

análogo a los del *Cancionero general*, y más aún, dentro de esto había obedecido a un tipo de musa, que siguió el conservador Castillejo, en que las últimas condiciones técnicas de poeta de tradición del siglo XV se unían a una soltura y agilidad del octosílabo, solo o en estrofas de pie quebrado, y a un concepto alegre y cortesano de la vida. En el género de «Cancionero», Boscán fué un poeta ingenioso dominador de la forma que compuso estrofas agradables, que se citaron e imitaron muchas veces en el siglo XVI [1]). Pero, claro está, la verdadera importancia histórica de Boscán radica en ser el introductor de la métrica italiana. En ella escribe canciones en estancias, tercetos, sonetos, octavas reales — *Octava rima* — y verso suelto. En la canción adopta los dos tipos de verso a base de la combinación de endecasílabos y heptasílabos, el de predominio del metro corto y el de largo [2]). El terceto lo empleó en poesías de tema amoroso o en epístola — la dedicada a

[1]) Todas estas poesías de arte menor se hallan en el libro I de la edición de 1543. Presentan los caracteres de poesía de cancionero de la época de los Reyes Católicos (Escribá, Garci-Sánchez de Badajoz), con una soltura y gracia, en ocasiones, que aproximan las coplas a las de Castillejo. Véanse estos ejemplos de Boscán: «Señora doña Isabel, — tan cruel — es la vida que consiento, — que me mata mi tormento — cuando mènos tengo dél...»; «Tristeza, pues yo soy tuyo, — presume de hacerme suyo». Es curioso ver cómo Boscán estaba completamente influído de petrarquismo aun en su época de métrica octosilábica, como en las *Coplas en que compara diversas cosas a sí mismo*. Merece la pena cotejar este texto con el de una canción de Petrarca: *Qual piu diversa e nova*. (Véase MENÉNDEZ Y PELAYO, *Boscán*, págs. 257-260.)

[2]) Ejemplo de la canción en estancia a base de predominio de endecasílabos:

Gentil señora mía,
yo hallo en el mover de vuestros ojos
un no sé qué: no sé cómo nombrallo,
que todos mis enojos
descarga de mi triste fantasía.
Yo pienso: si allá arriba
donde está el movedor de las estrellas,
las obras que se veen son desta arte,
¿por qué para bien vellas
de mí no huye mi alma tan cativa?
¿Por qué no abre la cárcel y se parte
a do de tanto bien lleve su parte?
Tras esto en ver que sois vos la que quiero,
bendigo, pues que vos estáis aquí,
la hora en que nací,
y el suelo en que los pies puse primero.

Ejemplo a base de predominio de heptasílabos:

Claros y frescos ríos
que mansamente vais

don Diego Hurtado de Mendoza [1]) —. Boscán escribió noventa y dos sonetos [2]) de mérito desigual, pero que en todo caso representan la incorporación de esta estrofa y género lírico a la vez a la poesía castellana. La influencia capital que revelan los sonetos es la de Petrarca, que había ya sido imitado en los «fechos al itálico modo» del Marqués, aunque con mucho menos sentido del ritmo y aun del espíritu. Para muestra de cómo sigue paso a paso Boscán las mejores bellezas del «Canzoniere», aunque suele verterlas de manera desaliñada y defectuosa, pueden señalarse los primeros versos de varios sonetos de los dos poetas. «Benedetto sia'l giorno e'l mese e'l anno», dice Petrarca en uno de sus más inspirados momentos, y Boscán comienza con este verso irregular: «Dichoso el día, dichosa la hora». Donde el cantor de Laura se vale de estas alusiones a la naturaleza: «Pommi ove'l sol occide

siguiendo vuestro natural camino,
desiertos montes míos,
que en un estado estáis
de soledad muy triste de contino;
aves en quien hay tino
de descansar cantando;
árboles que vivís,
y en fin también morís
y estáis perdiendo a tiempos y ganando;
oídme juntamente
mi voz amarga, ronca y tan doliente.

[1]) Ejemplo de dicha epístola:

El estado mejor de los estados
es alcanzar la buena medianía,
con la cual se remedian los cuidados.

[2]) Estos sonetos con diez canciones se hallan en el libro II de la citada edición. Ejemplo de soneto:

Dulce soñar y dulce congojarme,
cuando estaba soñando que soñaba
dulce gozar con lo que me engañaba,
si un poco más durara el engañarme.
Dulce no estar en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseaba;
dulce placer, aunque me importunaba
que alguna vez llega[r]a despertarme.
¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras, si vinieras tan pesado
que asentaras en mí con más reposo!
Durmiendo, en fin, fuí bienaventurado;
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fué desdichado.

i fiori e l'erba», el barcelonés se queda en una abstracta expresión, también en verso duro: «Ponme en la vida más brava importuna». Alguna vez, aunque se le escape un italianismo, logra un verso musical, como en «Solo y pensoso en páramos desiertos», más sonoro que el «Solo e pensoso i più deserti campi» del original. Las estrofas de ocho endecasílabos de Boscán se hallan en el mejor poema, desde el punto de vista técnico, que produjo, que tituló simplemente *Octava rima* y en que siguió paso a paso, aunque a veces con modificaciones completamente personales, un poema de Bembo sobre unas fiestas de Carnaval [1]). El verso suelto fué, como necesariamente tenía que ocurrir, la forma menos lograda de Boscán. En él escribió la *Historia de Leandro y Hero*, y nadie olvida aquellos versos cáusticos de Góngora en un romance sobre el mismo asunto:

> Que yo a pie quiero ver más
> un toro suelto en el campo,
> que en Boscán un verso suelto
> aunque sea en un andamio [2]).

Boscán era especialmente un hábil y a veces fino adaptador de modelos clásicos o italianos. En esto acierta plenamente, mientras que apenas se halla en él una condición propia del artista creador. Ya hemos señalado las influencias de Petrarca y Bembo. Pudieran añadirse las de Bernardo Tasso, Poliziano, Messer Pietro. Pero

[1]) Ejemplo de octava de Boscán:

> Y dile más mujeres tan hermosas,
> que vuelan por el mundo con sus famas;
> dulces, blandas, discretas y graciosas,
> no sé cómo nacidas para damas;
> en amores honestas y sabrosas,
> encienden sin soplar ardientes llamas;
> cuanto hallan apañan con los ojos,
> y andan ricas después con los despojos.

[2]) Véanse ejemplos de verso suelto en la parte más inspirada del *Leandro y Hero* de Boscán:

> Por la más principal puerta del templo,
> Hero, la virgen generosa, ilustre,
> entraba con sus rayos de hermosura.
> Acá y allá mil gracias descubriendo,
> mil gracias que encubrir no se podían.
> Como salir la blanca aurora suele,
> con su color las rosas imitando,
> y el oro fulgurando en sus cabellos.

además, aunque en lengua castellana, es Boscán un verdadero catalán que deriva de los petrarquistas del siglo xv de su tierra, y que especialmente revela un notable influjo de Ausias March «el grande catalán, de amor maestro», como le llama en un soneto. Las imitaciones de March son a veces tan literales como las del Petrarca, como puede notarse al comparar algunos versos: «Axi com cell qui'n lo somni es delita — e son delit de foll pensament ve», dice el cantor de Teresa, y el barcelonés del siglo xvi traduce: «Como aquel que en soñar gusto recibe, — su gusto procediendo de locura».

La calidad excelente de adaptador al castellano de bellezas renacentistas, revela Boscán en la primorosa versión de *Il Cortegiano* de Castiglione. Por ella vemos cómo va despistada la afirmación de algunos críticos de que los versos duros de Boscán se deben a no haber escrito en catalán. Boscán no era un gran poeta y no podía hacer, al innovar la métrica, lo mismo que un genio lírico como Garcilaso. En cambio la prosa de *El Cortesano* denota un estilista trabajado, consciente de los recursos del idioma, que a veces glosa, comenta o adapta y que llega a expresiones de rica retórica y fina gradación que no quedan por bajo del original.

Boscán, poeta del hogar

En la lírica de Boscán lo más original y típico de su temperamento es el remanso poético del cantor del hogar. En general, hay una llaneza doméstica en todos los momentos en que habla por su cuenta, que anuncia el carácter propio por encima de las huellas de Petrarca y Ausias March o los demás modelos. En la *Octava rima*, por ejemplo, los embajadores del Amor van con éste a las propias tierras de Boscán, cuando el poeta, desligándose de Bembo, tiene esta ingenua expresión de su manera llana de ver las cosas más aéreas:

> Y tras esto pasando por Girona
> y por otros lugares no nombrados,
> pararon un buen rato en Badalona,
> hasta que el sol se fué de los collados;
> y así entraron de noche en Barcelona,
> adonde fueron bien aposentados;
> y ambos allí y el niño reposaron
> y su razonamiento concertaron.

Pero el verdadero valor del poeta de hogar se encuentra cuando habla con cariño y satisfacción de su mujer, de sus hijos, de su casa. La esposa, Ana Girón de Rebolledo, era una mujer distinguida y culta, parece ser que valenciana y oriunda de Aragón. A su amor consagró el barcelonés las emociones más vivas y dignas de su lira original: «El casto amor, que Dios del cielo envía». Al amor conyugal sacrifica todos los amoríos de error y de vanidad, y se encuentra el poeta como el navegante después de pasada la tormenta, o como el paralítico del Evangelio, suelto de pies y manos para proseguir su camino: «Un nuevo amor un nuevo bien me ha dado — alustrándome el alma y el sentido». La epístola en tercetos a Hurtado de Mendoza es la muestra más casera y bellamente ingenua de este poeta de hogar, que se recrea en la felicidad de un medio burgués. Para él la «buena medianía» es el mejor estado de la tierra, para lo cual se ha «casado con una mujer» que es «principio y fin de sus deseos»: «Agora el bien es bien para gozarse». No como en los banquetes de amor profano, en que dice, con ingenua expresión que nos hace sonreír, siempre alguna arpía... «en mitad del deleite mi vianda — con amargos potajes envolvía». Una sola mujer le ha dado la paz, la felicidad, el reposo tras su antiguo «penoso y triste» razonar, agregando en un bello terceto (por su contenido noble):

> y aquellos pensamientos míos tan vanos
> ella los va borrando con el dedo
> y escribe en lugar dellos otros sanos.

Suave, dulcemente habrá de deslizarse la vida de hogar del poeta:

> Conmigo y mi mujer sabrosamente
> esté, y alguna vez me pida celos,
> con tal que me los pida blandamente.
> Comamos y bebamos sin recelos,
> la mesa de muchachos rodeada,
> muchachos que nos hagan ser agüelos.

Así se nos aparece este buen burgués, en su quinta de los alrededores de Barcelona, gozando de los encantos familiares a la sombra de un haya junto al río, sin descuidar los negocios terrenos y aumentando los bienes de su patrimonio, junto a la esposa culta en cuya compañía leía textos de Homero, Virgilio y Catulo. Alma

doméstica y conservadora, Boscán llevaba dentro del ropaje renacentista cierta tosquedad y vulgaridad, y a la vez este aliento de poeta de hogar que nos hace pensar lo que será siglos después, y en otras latitudes hispánicas, el a la vez ramplón y alto poeta Gabriel y Galán.

La vida galante y heroica de Garcilaso de la Vega

A pesar de los lazos de la amistad y las coincidencias de fuentes culturales y saboreadas lecturas, nada más distante de esta «áurea medianía» que la vida inquieta en el amor y en las armas de Garcilaso de la Vega. Su cuna, la imperial ciudad de Toledo, está unida al recuerdo del poeta. Góngora decía sobre Garcilaso en versos lapidarios y sonoros: «Pira es suya este monte de edificios...», «Lamina es cualquier piedra de Toledo» [1]). Tamayo de Vargas nos describe a Garcilaso proporcionado de cuerpo, rostro sereno y grave, ancha frente, ojos vivos, talle de hombre noble y esforzado, conjunto armónico de «una hermosura verdaderamente viril». De amplia y sólida cultura, tañedor de vihuela y hábil manejador de la espada, parecía una encarnación del arquetipo del cortesano del Renacimiento del libro de Castiglione. Cantar graciosamente, tocar sonoros instrumentos es en esta obra uno de los consejos que se dan al hombre de corte, para que «sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con la música». Garcilaso, al que un matrimonio prematuro — con doña Elena de Zúñiga —, nunca recordado en sus poesías, no impidió una vida de galantes discreteos y tal vez de hondas e imposibles pasiones de amor, pasó de los salones de los palacios reales a los de las embajadas, sufrió destierro, cantó temas de amor de sus amigos, todo con la distinción elegante de un espíritu tocado de la

[1]) E. Fernández de Navarrete dió como fecha probable del nacimiento de Garcilaso, la de 1503, pero hoy, siguiendo a Keniston que la retrasa algo, al parecer fundadamente, se cree más segura la de 1501. El dato, con todo, dista mucho de estar probado. El ambiente *escolar* en que se formó Garcilaso: Virgilio y Ovidio, Cicerón y Quinto Curcio, Lucio Marineo y Pietro Martyr, Nebrija y la *Poliglota*, está bien resumido en Keniston, *Garcilaso* (cap. II). Hablando sobre la nobleza de su apellido, Gonzalo Fernández de Oviedo (en sus *Batallas y quincuagenas*, emplea el título del «muy magnífico señor Garcilaso de la Vega»). Confróntese la *Vida...*, de Navarrete.

«dulce llama», del «suave abrasamiento» de la «fuente de la suprema y verdadera hermosura».

Garcilaso fué en todo un hombre universal de la España del Emperador. Espíritu platónico, grecorromano, de una abstracta y humanizada mitología de ninfas y dioses clásicos, fué al mismo tiempo un guerrero valeroso e intrépido de la época de las grandes guerras de Europa y del apogeo de los libros de caballerías, como Loyola en su juventud. Una anécdota del *Carlo famoso* de Zapata, que aunque pueda ser hiperbólica da idea del concepto que se tenía en la época del Garcilaso héroe de armas, le describe venciendo solo a caballo, manejando la lanza, a centenares de bandidos que le asaltan al penetrar en un bosque, después de una empresa de amor. Notemos que una aventura semejante se cuenta de Ariosto, de donde podría derivarse el relato de Zapata, pero lo de menos es la autenticidad. Se trata de una escena de arquetipo de valientes, al cual se ajustaba de sobra Garcilaso soldado, por sus hechos reales. Luchó siempre al lado de Carlos V. Contra las Comunidades; en defensa de la isla de Rodas; contra Francia — Fuenterrabía, 1522 —; contra Barbarroja en Túnez, expedición inmortalizada en un magnífico tapiz de la época. Sus heridas, sus situaciones heroicas en diversas batallas, le granjearon una merecida fama heroica. Pero Garcilaso fué el soldado aguerrido del Emperador hasta la muerte. En el sitio del castillo de Muey, cerca de Frejus, en Provenza, ante la impaciencia de Carlos V por la tardanza de los españoles en adueñarse de la plaza, el poeta sube por la escala arrimada al muro, sin coraza ni casco, para animar a sus soldados. Una gran piedra de los enemigos cae sobre su cabeza y le derriba. Pocos días después muere en Niza, de edad de unos treinta y tres años (14 de octubre de 1536). El Emperador, desesperado de ser la causa de la muerte del gran caballero y poeta, castiga a los defensores del fuerte haciendo demoler el castillo y ahorcar a todos los soldados [1]).

[1]) Véase NAVARRETE, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1850, y el comentario de TAMAYO DE VARGAS, *Garci-Lasso de la Vega*, Madrid, 1622; NAVARRO TOMÁS, «Introducción» al tomo de Garcilaso de «Clásicos Castellanos», nueva edición, y los trabajos de KENISTON *(Garcilaso de la Vega, A critical study of his life and works*, Nueva York, 1922, en «The Hispanic Society of America»); ROGERIO SÁNCHEZ (t. XIV de *Antología*, de Menéndez y Pelayo), MARGOT ARCE BLANCO, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930 («Revista de Filología Española», anejo XIII), etc.

LAS DAMAS Y LAS NINFAS DE LOS POEMAS DE GARCILASO

En la vida y la obra de Garcilaso puede rastrearse el doble plano, real e ideal, de sus amores. El autor de las *Églogas* está lleno de emoción de humanidad, pero ésta trasciende al poema en la forma estilizada y desrealizada de la lírica del Renacimiento. Así, las damas que se cruzan en su camino se convierten en las ninfas doradas de las bucólicas, cuya ingratitud o cuya muerte lamentan los pastores del Tajo. Descartado el amor conyugal, a diferencia de Boscán, del que no ha podido descubrirse alusión alguna en los poemas, aparecen dos damas transformadas en ninfas o en aéreas alusiones de sirena ideal en las *Églogas*, en muchos sonetos, en la *Elegía segunda*. Cronológicamente, el objeto del primer amor fué una hermosa dama portuguesa, doña Isabel Freyre, a la que vió Garcilaso en 1526, casada después y muerta prematuramente. Hoy coinciden los comentaristas en creer que Isabel es a la vez la ninfa Galatea y la ninfa Elisa de la égloga primera. Como enamorado celoso, ante el matrimonio de Isabel, convierte el poeta su pasión en el abandono suave y muelle del pastor Salicio; aumentada la pasión con el tiempo — «Quien me dijera, Elisa, vida mía...» —, llora con Nemoroso, la triste ausencia de la ninfa arrebatada por la muerte, que deja a su cantor «solo, desesperado, ciego de dolor» [1]). La pasión verdadera se transfigura en los sones de la lira del vate, que se dirigen a un ambiente irreal, de pastores estilizados y vagas ninfas, que como a un conjuro mágico aparecen y siguen las líneas de un cuadro tejido de la delicada estambre de los sueños. Mundo como el de las telas finísimas de las ninfas del Tajo, doradas, sutiles, que evoca Garcilaso en uno de los más bellos momentos creadores de su poesía. Las ninfas aladas de su reino estaban siempre con él, como las compañeras del bosque umbrío, inefablemente aludidas

[1]) Se ha abandonado la hipótesis — como ya hemos indicado antes — de que la parte de Nemoroso se refiera a un amor de Boscán. Isabel Freyre casó con don Antonio de Fonseca «el gordo», con el que seguramente Garcilaso no hubiera trocado su figura aunque sí su suerte — para emplear la frase de Salicio —. De esto resulta absurda la tesis que alguna vez se ha propuesto, de que la muerte de «Elisa» es comentada por su marido Fonseca — que hubiera sido Nemoroso —. Sin duda Garcilaso es, en el fondo, el ser humano disfrazado con los avíos de ambos pastores de la égloga primera, respondiendo sus parlamentos a distinto período de su historia amorosa.

por Albanio en la égloga segunda [1]). Sobre esta mitología vuela sutil y aéreo el recuerdo concreto de la elegante, joven y rubia Isabel Freyre:

> De los cabellos de oro fué tejida
> la red que fabricó mi sentimiento...

Todavía más estilizado, el recuerdo de la pasión humana se halla en la égloga tercera. Las ninfas del Tajo juegan en el agua, salen a la orilla a un rincón de verdor y frescura y tejen preciosas telas con el oro que oculta el seno del río. En uno de los lienzos se representa un cortejo de diosas de las selvas, tristes y llorosas, que lamentan la muerte de una tierna ninfa; traen «cestillos blancos de purpúreas rosas» — nótese la delicadeza, la musicalidad de todos los versos y expresiones que destacamos —. La joven muerta

> cerca del agua en un lugar florido,
> estaba entre la hierba degollada,
> cual queda el blanco cisne cuando pierde
> la dulce vida entre la hierba verde.

Una diosa, la más bella de todas, escribe en la corteza de un álamo el epitafio famoso: «Elisa soy en cuyo nombre suena — y se lamenta el monte cavernoso», que acaba con una profecía involuntaria: El Tajo «lleva presuroso — al mar de Lusitania el nombre mío; donde será escuchado, yo lo fío». Toda esta mágica evocación de un reino tenue y delicado, como un lienzo tejido con hilos de oro, se refiere a la muerte de Isabel Freyre — accidente de un sobreparto —; el ser portuguesa explica los versos del epitafio, pero la profecía ideal iba por otro camino. El «mar de Lusitania» escuchó de otra manera la lamentación de la ninfa amada de Nemoroso. Camões, el digno continuador de este mundo de diosas del Renacimiento, hace sonar su nombre en tierras y costas de Portugal:

> [1]) Hora, Salicio, escucha lo que digo,
> y vos, oh ninfas deste bosque umbroso,
> a doquiera que estéis, estad conmigo.

Hay una verdadera mitología de ninfas — que albergan los senos del Tajo, y las riberas del río — creada por Garcilaso, en las tres églogas.

E da morte invejosa Nemoroso
ao monte cavernoso se querella,
que a sua Elisa, bella, en pouco espaço
cortou inda em agraço... [1])

La fina idealización por Garcilaso de su episodio sentimental, le lleva a ponerle en la misma categoría poética de varios motivos mitológicos que se dibujan en las telas de las otras ninfas del Tajo; Eurídice, mordido el blanco pie de la sierpe venenosa «entre la hierba y flores escondida», y Orfeo descendiendo a los infiernos; el magnífico tema de Dafne convertida en árbol huyendo de Apolo, tratado después en forma retorcida y violenta por los escultores y poetas del Barroco; la muerte de Adonis y el dolor de Venus. Entre todas estas historias de poesía y leyenda seculares, coloca el poeta su historia dolorida y punzante, para que se publique «por el húmido reino de Neptuno». Todas estas leyendas, en expresión interesantísima para la plástica coetánea:

con colores matizadas
y claras luces de las sombras vanas,
mostraban a los ojos relevadas
las cosas y figuras que eran llanas;
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.

Otro amor, del que no nos queda el nombre, fué una misteriosa dama a la que conoció en Nápoles, la ciudad de las sirenas, y de la que se acuerda con emoción en la *Elegía segunda:* «Allí mi corazón tuvo su nido, — un tiempo ya». El sigilo con que comunica su pasión al amigo Boscán, las quejas de ausencia y rigores y el encantador descuido de la dama, cantado maliciosamente en el soneto vigésimosegundo, al que parece aludir, como en continuación de argumento, el delicioso «En tanto que de rosa y azucena» — soneto vigésimotercio —, dan a esta otra pasión cierta mezcla de idealidad y epicureísmo que halla su marco adecuado en la Nápoles que dos siglos antes había formado el estilo voluptuoso de las narraciones de Boccaccio. Para más contraste y misterio la intención de dos sonetos hace pensar que también esta aventura terminó con la muerte de la dama, aunque pudiera tratarse de nuevos recuerdos a Isabel Freyre.

[1]) Égloga segunda de Camões. Edición de JUROMENHA, Lisboa, t. III.

De todo esto, queda la maravillosa fantasmagoría de un poeta que, sintiendo románticamente, vistió sus expresiones de una suave melancolía estilizada y apartada del camino de toda carne y de toda lágrima, tal como podía hacerse en el estilo del Renacimiento, y aun más vagamente que los amadores constantes de una dama asociada absolutamente a la musa del poeta, como Dante, Petrarca, Ausias March o Camões. Las damas de Garcilaso, más desfiguradas y deshumanizadas que Laura o Catalina, viven sólo asociadas a una ninfa bucólica o escapándose de toda etiqueta o apellido real. «El artificio pastoril — comenta Margot Arce — no es cosa externa ni separable de su obra; va encajado en ella por virtud de una ley orgánica cuyo régimen se manifiesta exteriormente en una profunda armonía entre el tema y el estilo, síntesis maravillosa en que todos los elementos se funden musicalmente.»

Aun en los casos en que los elogios a la dama son una galante dedicatoria o una intervención en el afecto de una tercera persona, el tono enamorado de Garcilaso sabe producir efectos poéticos de delicada emoción, como en la dedicatoria de la égloga tercera:

> Libre mi alma de la estrecha roca,
> por el estigio lago conducida,
> celebrándote irá, y aquel sonido
> hará parar las aguas del olvido [1]).

Entre los motivos de más emoción poética, está el final de un soneto a una amada muerta (seguramente la misma Isabel Freyre):

> Las lágrimas que en esta sepultura
> se vierten hoy en día, y se vertieron,
> recibe, aunque sin fruto allá te sean,
> hasta que aquella eterna noche escura
> me cierre aquestos ojos que te vieron,
> dejándome con otros que te vean.

El caso de la *Canción a la flor de Gnido* hace pensar en el virtuosismo de las odas de circunstancias de Horacio, teñido de la suave ternura de Virgilio y con reminiscencias de los italianos del segundo Renacimiento, Bernardo Tasso entre otros. Aunque sin el

[1]) Esta «ilustre y hermosísima María» era la esposa del Conde de Osuna (don Juan Téllez Girón).

fuego emocional de una pasión directa, Garcilaso ha realizado aquí una maravilla de elegancia de tono y musicalidad de forma [1]).

A veces late, en la madurez de Renacimiento postpetrarquista, aquella teoría del amor a la vez intelectual y emotivo del Dante lírico, el «intelletto d'amore», del cantor de Beatriz. Keniston relaciona los versos del soneto VIII de Garcilaso:

> De aquella vista pura y excelente
> salen spíritus vivos y encendidos,
> y siendo por mis ojos recibidos
> me pasa hasta donde el mal se siente;

con los de Alighieri:

> Degli occhi suoi, come ch'ella gli muova
> escono spirti d'amore infiammati,
> che fieron gli occhi a qual, che allor gli guati,
> e passan sì che'l cor ciascun ritrova.

La lengua y la versificación de Garcilaso

La obra de Garcilaso — breve e intensa — se compone de tres églogas, cinco canciones, dos elegías, una epístola y unos treinta y ocho sonetos, aparte de unas ocho composiciones en metros tradicionales, un epigrama latino y dos cartas en prosa. En las composiciones dentro de la métrica italiana es donde Garcilaso ha llegado a un punto decisivo en la lengua poética de Castilla. Garcilaso, como más tarde Rubén, aparece en un momento decisivo de cruce de influencias. Los poetas del segundo Renacimiento italiano, en el virtuosismo de la imitación del Petrarca, aparecen en una obra desigual y disgregada, salvo en casos de estilización pura — diversa, sin embargo, de la del castellano — como el de Angelo Poliziano (1454-1494). Garcilaso supo aprehender lo más selecto de la poesía y la prosa de Sannazaro junto a reminiscencias de

[1]) Esta canción quinta va dirigida a Catalina San Severino, viuda del duque de Tragetto, con el fin de que corresponda a los amores de Mario Galeotta.

Para las damas y amores de Garcilaso, consúltese: Keniston, *Garcilaso de la Vega, A critical study of his Life and Works*, 1922; la «Introducción» de Navarro Tomás al texto de «Clásicos Castellanos» de 1924; William Entwistle, *The Loves of Garci-Laso* («Hispania», 1930).

Bembo, Tansillo, de Bernardo Tasso y otros poetas menores del fin del XV italiano. Garcilaso selecciona y busca lo esencial. Así, por ejemplo, al imitar unos versos eglógicos de Tansillo, en la *Égloga primera* [1]). Creó una síntesis personal y organizada de recuerdos de estos poetas a la vez que de los clásicos latinos — Virgilio en primer término [2]) —. Notemos cómo fuera de Italia, Garcilaso era cronológicamente el primer poeta entre las cumbres del estilo grecorromano del siglo XVI — Camões y Ronsard nacieron en 1524, Spenser en 1522 —. La lengua que crea el toledano es la apropiada a este estilo elegante, sonora, rica en matices, sin desdeñar expresiones y aun refranes populares engarzados en los amplios endecasílabos a la italiana. Precisamente en el sentido de la selección de las expresiones castizas, junto a los neologismos y a las palabras de abolengo culto está el mérito armónico del Garcilaso estilista. «Don Travieso», «no daría por ella sólo un cornado», «Callar que callarás», «el cielo en mis dolores *cargó la mano tanto*», «daca, hermano», etc., de lo más popular y jugoso del castellano, pueden sin violencias hallarse junto a expresiones cultas como «sempiterno llanto», «sublimes ruedas», «estambre de la vida», «intonso Febo», etc. Pero el sentido elegante de Garcilaso está más que en el vocabulario en la colocación y selección de palabras poéticas, que dentro de su estilo realiza perfectamente de una manera análoga al caso de Góngora, que actúa como un procedimiento propio del Barroco, esencialmente diverso. Garcilaso, como artista aristocrático dentro de una aparente sencillez, supera a fray Luis de León en verso, y hace recordar — aunque con la diferencia de tiempo y género literario — el estilo trágico de Racine. El poeta de las églogas llega a la unión de vocablos poéticos en versos de insuperable hermosura dentro de una elegante sobriedad:

> Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
> el suave olor de aquel florido suelo.

Una musicalidad de palabras artísticamente escogidas produce

[1]) Comentando este caso, dice Margot Arce: «Es bien evidente que Garcilaso, si imita a Tansillo en este lugar, rehuye cuidadosamente el exceso, y se expresa con absoluta sobriedad y sin artificio» *(Garcilaso*, 1930). Confróntese: FERRUCCIO BLASI, *Dal Classicismo al secentismo in Ispagna*, Aquila, Vecchioni, 1929.

[2]) El cristalino soneto «Hermosas ninfas que en el río metidas», deriva de la *Canzone XI* de Sannazaro y de un pasaje de *La Arcadia*. A su vez hay claros recuerdos del gran poeta valenciano Ausias March, en los sonetos XIV y XXVII.

distintos efectos excelentes: «Un susurro de abejas que sonaba»; «El arena quemaba, el sol ardía»; «escurrieron del agua sus cabellos»; «en la rivera verde y deleitosa...» Suele emplear adjetivos de color y de sonido, y, como señala Margot Arce, los que sugieren las notas de mansedumbre y claridad: «el color se reduce a lo blanco, lo verde, lo dorado; el sonido no se aparta de la suavidad o la dulzura, el tacto sólo percibe blanduras o delicadezas».

Garcilaso logra, en una perfecta realización, los trabajos de lengua poética y métrica de su amigo Boscán. El tipo de canción en estancias lo adopta en diferentes formas, logrando en él — y en las octavas — sus mejores éxitos. Lo emplea en la égloga primera, en algunas partes de la segunda y en las cinco canciones; en la última de éstas, en la estancia que por el primer verso tomó en castellano el nombre de «lira» [1]). Además se hallan tercetos en otras partes de la polimétrica égloga segunda, y en esa estrofa compuso sus dos elegías. Compuso en octavas reales toda la égloga tercera, pero es posible que haya escrito poemas que no han llegado a nosotros en esta forma, a juzgar por una que Castillejo cita como de Garcilaso. En cuanto a la «rima al mezzo» de varios pasajes de la égloga segunda, creemos, contra la opinión de casi todos los críticos, que tuvo Garcilaso el mayor éxito posible, y que la monotonía que puede encontrarse en las tiradas de versos con esta clase de consonancia interior, inherente a tal métrica, la soslayó Garcilaso, con el cambio repetido de forma de verso [2]).

[1]) La estancia de la égloga primera corresponde a este paradigma: 11A, 11B, 11C, 11B, 11A, 11C, 7c, 7d, 7d, 11E, 11E, 11F, 7e, 11F. En la égloga segunda se da la siguiente forma de estancia de silva: versos 38 y sigs.: 7a, 7b, 11C, 7a, 7b, 11C, 7c, 7d, 7e, 7e, 11D, 7f, 11F; ídem en versos 681 y sigs.: ídem en 1829 y sigs. En la canción primera la estrofa es: 11A, 11B, 11C, 11B, 11A, 11C, 7c, 11D; 7d, 11E, 7e, 11F, 11F; en la canción segunda: 7a, 7b, 11C, 7a, 7b, 11C, 7c, 7d, 7e, 11E, 11D, 7f, 11F. La canción tercera, idéntica a las silvas de la égloga segunda; canción cuarta: 11A, 11B, 11C, 11B, 11A, 11C, 11C, 11D, 11E, 7e, 11D, 11F, 11G, 11H, 11H, 11G, 11F, 11F, 11I, 11I. La estrofa final o «envío» es así, en estas cuatro canciones: canción primera, 7a, 11B, 7b, 11C, 7c, 11D, 11D; canción segunda: 11A, 7b, 11B; canción tercera: 7a, 7b, 11C, 7a, 7b, 11C, 7d, 11D; canción cuarta: 11A, 11B, 11C, 11C, 11B, 11A, 11A, 11D, 11D. La canción quinta, toda en liras, sigue la forma que se imita de Garcilaso: 7a, 11B, 7a, 7b, 11B.

[2]) Ejemplo de «rima al mezzo»:

> Puso en el duro suelo la hermosa
> cara, como la rosa matutina,
> cuando ya el sol declina al mediodía,
> que pierde la alegría, y marchitando

En cambio, el verso vuelto es todavía flojo — *Epístola* a Boscán —; y el soneto, salvo en contados casos, no pasa de un intento afortunado, resultando la combinación métrica más desigualmente adaptada por el poeta castellano. En las tres églogas y en casi todas las canciones está la obra — como poema, como estilo, como musicalidad de versificación — verdaderamente extraordinaria del cantor de Salicio. La silva en estrofa de cinco versos — *su* «lira» —, procedente de Bernardo Tasso, es de Garcilaso por derecho de conquista, y a pesar de haberse mejorado en profundidad de concepción de los pensamientos en ella expresados por fray Luis de León y en entusiasmo y ternura lírica por San Juan de la Cruz, en cuanto a la musicalidad elegante y ligera, estos mismos poetas no han superado el ritmo de *La flor de Gnido* [1]).

El artificio de las composiciones de Garcilaso

El término «artificio» se halla en su mejor sentido, el de una técnica elaborada, consciente, para conseguir efectos determinados. En ella se percibe claramente el estilo «grecorromano», Renacimiento, de la lírica de Garcilaso. El autor ha envuelto toda la parte emocional de su vida en los temas de época: las ninfas,

> va la color mudando; o en el campo
> cual queda el lirio blanco, que el arado
> crudamente cortado al pasar deja...
> .....
> ¡Tal está el rostro tuyo en el arena,
> fresca rosa, azucena blanca y pura!

Para diversas modalidades estilísticas en Garcilaso, véase el fino estudio citado de Margot Arce.

[1]) Véase el capítulo «Versification», del *Garcilaso* de Keniston. Hay, con todo, alguna afirmación en este trabajo que me parece equivocada. Por ejemplo, creer que se deben a influjo de las formas tradicionales castellanas algunos supuestos endecasílabos defectuosos de Garcilaso, que él interpreta como compuestos de un verso de *redondilla mayor*, seguido de un *pie quebrado*. Por ejemplo: «Esfuerza con la miseria — de tu estado». Creo más lógico pensar en que Garcilaso pronunciaba una *s* líquida en la palabra inicial por influjo de formas y versos italianos: «Sfuerza con la miseria de tu estado.» En cuanto al verso «Cuanto al fiero Faderique — de Toledo», es pura variante de grafía, por «Cuanto el fiero Fadrique de Toledo». Igualmente creo que «Pres que no ha quebrantado tu partida» es errata por «Pues no la ha quebrantado», y «Donde descansar y siempre pueda verte», por «Do descansar y siempre pueda verte»; y «A lo menos aprovecha, yo te digo», por «Al menos aprovecha, yo te digo». Lo mismo, el verso, égloga segunda, 989, lo interpreto suprimiendo el *yo*; y el égloga tercera, 294, sustituyendo *llevaban* por *llevan*.

la égloga a la italiana, el neopetrarquismo, el arte pastoril a lo Sannazaro. Pero ha llegado a un tipo de composición perfectamente armónico en que la construcción, a base de partes semejantes coordinadas entre sí, alcanza una realización lograda.

El ejemplo más sobresaliente es el de la égloga primera. Tres estrofas en que a la enunciación rápida del tema sigue el desarrollo de la dedicatoria a don Pedro de Toledo, tío del famoso Duque de Alba. A continuación, una estrofa en que se describe el paisaje, la escena en que van a cantar sus cuitas los dos pastores; un amanecer — el sol «saliendo de los montes encendido» que ilumina la cima de las montañas, una pradera verde, atravesada por un arroyo, Salicio «recostado al pie de un alta haya» —. Sigue el soliloquio de Salicio en doce estancias; las diez primeras terminan exactamente con el verso «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo», la undécima lo reproduce con la ligera variante que lo une al verso penúltimo de la estrofa — «a los que tú hiciste — salir sin duelo lágrimas corriendo» —; el doceno remata de distinta manera. Después del monólogo de Salicio, una nueva estrofa sirve de unión entre aquél y el siguiente de Nemoroso; armonizando entre ellos, la voz del ruiseñor, aludido en el nombre de significación mitológica: «la blanca filomena». Parte o *solo* de Nemoroso, con doce estancias también. Estrofa final, en que vuelve el paisaje, que completa el inicial; puesta del sol, nubes bordadas de oro, la sombra invadiendo la montaña. La misma perfecta trabazón de las partes en el todo se halla en cada uno de los dos simétricos soliloquios. En la primera estrofa del suyo, Salicio enuncia su pena de amor por el desdén de Galatea; sigue — estrofa segunda — la descripción de la alegría del amanecer, ante la cual permanece indiferente su alma triste, la lamentación dirigida primero a la ninfa esquiva, y, aumentando la intensidad emocional, a la divinidad que desde la altura ve impasible el perjurio. Con exquisito tacto, el poeta hace unir el recuerdo de la amada a todas las sensaciones agradables de la naturaleza, en el momento pasado de su felicidad, en versos hermosamente conseguidos — emoción y musicalidad —:

> Por ti el silencio de la selva umbrosa,
> por ti la esquividad y apartamiento
> del solitario monte me agradaba;
> por ti la verde hierba, el fresco viento,

el blanco lirio y colorada rosa,
y dulce primavera deseaba

Y el lamento por la falsedad de los sentimientos de Galatea hace acabar la estrofa en el tono pesimista de la desventura del enamorado, que alude haber sido presentida en el agüero de la corneja siniestra, que además de los precedentes clásicos e italianos tiene su abolengo castizamente castellano, desde el *Mío Cid*. La estrofa quinta continúa el tema del presentimiento de la desgracia de amor en el sueño, bellamente simbólico, del agua del Tajo que cambia de rumbo y huye de su vista, en el momento de «la calor estiva». La sexta es una lamentación a la mudanza de Galatea, unida a los celos ocasionados por el desconocido rival, que dejan al pastor deshecho en llanto «hasta acabar la vida». La séptima eleva a consideración general, ejemplar de mudanza de fortunas de amor, el caso particular de la volubilidad de su ninfa: «notable causa diste — y ejemplo a todos cuantos cubre el cielo». La octava sigue el mismo pensamiento llegando a hipérboles poéticas arrancadas de la vida campestre: la oveja se unirá al lobo hambriento, las aves anidarán con las serpientes, ya que todo esto es menos monstruoso que la infidelidad de Galatea. La novena expresa con delicada ironía una seguridad en *sí* que contrasta con la injusticia de la amada; su rebaño, su majada abunda en leche, en manteca, en queso, su figura reflejada en el río no es fea ni disforme, y Salicio no la trocaría por la del afortunado rival: «Trocara mi ventura», dice seguidamente, en un heptasílabo repleto de emoción lírica. En la décima, insistiendo sobre su prosperidad y riqueza, se extraña de nuevo de la mudanza de la ninfa y alude a sus ganados que en cada época del año se hallan en los lugares de una estación más agradable: en el verano, en el frío de la sierra de Cuenca, y en el invierno, en la abrigada Extremadura. La undécima expresa la participación de toda la naturaleza en su propio dolor: las piedras se enternecen, «los árboles parece que se inclinan», los pájaros se conduelen en sus cantos y las fieras dejan su descanso para oír las quejas del pastor: sólo la amada permanece impasible. La duodécima expresa el sentimiento de abandono, de suprema resignación del enamorado que no quiere perturbar la felicidad de Galatea, a la que ofrece el verde prado, la espesura, el agua clara en que se halla, por si la amada quiere vivir en el

lugar de la antigua fortuna de Salicio. La gradación de emociones y sentimientos, las imágenes seleccionadas, los contrastes, los apóstrofes, las transiciones, que se han elaborado en las doce estancias han alcanzado un conjunto de insuperable ternura, musicalidad y plasticidad [1]). Igualmente podríamos seguir estrofa por estrofa, el desenvolvimiento del dolor de Nemoroso por la muerte de Elisa, en que, con matices diferentes, se asocia su sentimiento a los elementos de la naturaleza, en que se pregunta dónde se hallan las gracias y bellezas de la amada — los «claros ojos», la «blanca mano delicada» —; en que se recuerda el sabroso tiempo de la felicidad; en que se compara la «tenebrosa noche» de la partida con la negra oscuridad y sombras de la puesta del sol; en que se lamenta como el ruiseñor al que violenta mano despojó del nido de los hijuelos. Igualmente se queja de una divinidad — Diana — que consintió impasible la muerte de su Elisa, y creciendo en intensidad poética llega a la evocación del espíritu de la amada en otro reino mejor, libre de las mudanzas de la suerte:

> Divina Elisa, pues agora el cielo
> con inmortales pies pisas y mides...

No se trata del cielo dogmático cristiano. El alma pagana, renacentista, d Garcilaso hace a Nemoroso evocar con inefable imprecisión un paisaje celeste con amor y ninfas en la rueda tercera, en Venus:

> contigo mano a mano,
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos,
> donde descanse, y siempre pueda verte.

En las tres églogas de Garcilaso rige una ley de coordinación de partes entre sí, que representa un paralelo literario con los motivos del arte del siglo XVI que ha analizado Wölfflin: unos contornos delimitados, cerrados, un sentido lineal que parte de la égloga italiana — Bembo, Sannazaro —, y que en nuestra península continúa dignamente Camões. Garcilaso representa la cumbre

[1]) El *dolor* de la poesía de Garcilaso, dice Margot Arce, «es un dolor pudoroso que quiere recatarse, y que en muchas ocasiones se escuda bajo la máscara pastoril».

del estilo renacentista cosmopolita, así como Góngora — con sus características, que tienen su realización plena en las *Soledades* y que corresponden también a los motivos del arte coetáneo — representa la cumbre del Barroco.

La égloga segunda de Garcilaso, con sus gradaciones, con la intervención en escena del elemento femenino — la pastora Camila —, con su dramatismo intenso dentro de la serena concepción y tono de toda la obra, con las diferencias de versificación, produce un todo armónico dentro del estilo del siglo XVI. Para notar la diferencia con el concepto de la égloga dramática en el avance del Barroco, podrían señalarse dos grados más: uno representado por el dinamismo esencialmente interior en la *Aminta* de Torcuato Tasso, y otro en que lo decorativo y pintoresco llegan a la última posibilidad exterior dentro del género clásico, en el *Comus* de Milton.

La égloga tercera combina la parte narrativa con el diálogo y en la descripción de la soledad amena próxima al Tajo, en Toledo, vemos una exquisita interpretación renacentista de un tema esencialmente nacional. Llevar las ninfas clásicas en torno a la imperial Toledo era una obra esencialmente de «cinquecento», tan diversa de la visión romántica que de los mismos lugares se nos dará siglos después. Creemos que en el terreno clásico — puesto que la *Aminta* de Tasso citada lleva un diverso fuego íntimo bajo la serena apariencia — Garcilaso supera la égloga italiana en que se inspira y con la que coincide, y sólo tiene un rival latino, posterior, en las intensas y armónicas producciones del mismo género de Camões, que en alguna ocasión reconoce su deuda de inspiración con el poeta toledano [1]).

El arte de Garcilaso, no sólo se halla en la gran composición,

[1]) Keniston señala la encantadora «atmósfera de melancolía» de las *Églogas* y su «espléndido dominio de las formas de harmonía». Aparte del valor personal, inconfundible, se han fijado fuentes precisas para las *Églogas* de Garcilaso: *Due pellegrini* de Tansillo para la primera; habiendo en el lamento de Nemoroso, ecos del canto de Ergasto en la quinta égloga incluída en *La Arcadia* de Sannazaro. Algunas expresiones e imágenes recuerdan a Petrarca, Ariosto, Bembo, etc. Según Keniston, la égloga primera, «como la primera de las *Elegías*, ...es un mosaico de reminiscencias y conscientes imitaciones». Sobre ello, un encanto nuevo, «el fuego de su corazón», y añadimos: la belleza de cada verso, el instinto de selección y elección, la arquitectura de todo el poema, crean una obra de original creación. En la égloga segunda hay claros influjos de la prosa de *La Arcadia*, con algún recuerdo del *Orlando*. En la tercera quedan ecos, menos concretos, de Virgilio (égloga séptima) y del mismo Sannazaro.

sino en cada uno de los detalles. Se podría hacer un análisis de la forma estilizada de alusión a los ríos, a las ciudades. Entre los primeros destacan los tres grandes ríos que emocionaron más a Garcilaso. El Tajo: el recuerdo de su ciudad natal, los amores con Isabel; su muerte. El Tormes: la mansión de reposo de los duques de Alba, un rincón para meditar; la «espesura de las hermosas torres» tras la vega:

> verde en el medio del invierno frío,
> en el otoño verde, y primavera;
> verde en la fuerza del ardiente estío.

El otro, el del recuerdo del confinamiento y la separación: el Danubio, «río divino», el «gran Danubio» que discurre «por fieras naciones». Por su intervención en un matrimonio a disgusto de los reyes, Garcilaso había sido confinado en la isla de Schut, formada por dos brazos del Danubio, en la Hungría occidental. El poeta siente la belleza solitaria y verde de aquel lugar de reposo, adonde lleva sus tristes pensamientos de amor: «Con un manso ruido — de agua corriente y clara, — cerca el Danubio una isla...» Entre las ciudades, uno de los casos más bellos de estilización está al describirnos a su Toledo en una de las telas que trabajan con oro, las ninfas del Tajo de la égloga tercera, el río reducido, «en áspera estrecheza», rodeaba un monte casi todo a su alrededor, «con ímpetu corriendo y con ruido». Y «estaba puesta en la sublime cumbre — del monte, y desde allí por él sembrada — aquella ilustre y clara pesadumbre — de antiguos edificios adornada». Serena, armónica visión plástica de la Toledo en el siglo XVI. Al ahondarse en el barroco, la «ilustre y clara» agrupación de edificios se hará llameante y nebulosa entre las telas místicas del Greco, o teñirá de rojo sus laderas en un escritor colorista como el Tirso de los *Cigarrales:* «Cárdenos riscos — cárceles del Tajo» [1]).

[1]) En la variada y densa égloga segunda Garcilaso nos ofrece una gran variedad de temas exquisitamente estilizados. Puede servir de ejemplo el caso de alusión a Santa Úrsula y las vírgenes, con los finos trazos de una obra de orfebrería — recordemos el tema en una naveta de oro y piedras preciosas del último gótico, en el Salon d'Apollon del Museo del Louvre —:

> Con tanta priesa corres navecilla,
> que llegas do amancilla una doncella
> y once mil más con ella, y mancha el suelo,
> de sangre que en el cielo está esmaltada.
> Úrsula desposada y virgen pura,

Garcilaso y el soneto del siglo XVI

Como antes indicábamos, Garcilaso acierta en el soneto con gran desigualdad. A diferencia del arte perfecto de las églogas, los treinta y ocho sonetos no revelan una cima lograda, salvo en unos cuantos casos. Garcilaso recuerda motivos amorosos, especialmente de la misteriosa dama de Nápoles, trata motivos legendarios y mitológicos, se dirige a los amigos. Un cierto neopetrarquismo animado de sincera pasión se desparrama en las breves composiciones. A pesar de las asonancias entre las consonantes de los cuartetos, posee una especial distinción renacentista el «Escrito está en mi alma vuestro gesto», con versos tan apasionadamente sencillos como el primero de los tercetos: «Yo no nací sino para quereros». En la elevada galería intelectual de amor destacaría el «De aquella vista pura y excelente»; tal vez el «Señora mía si de vos yo ausente», técnicamente más logrado en la traducción de Camões; «Senhora minha, se eu de vós ausente»; el justamente famoso «¡Oh, dulces prendas por mí mal halladas!» de los más suaves sentidos, y «Estoy continuo en lágrimas bañado». Los cauces del amor se amplían en momentos en que rozan el amplio tema de la filosofía moral, como en «Pensando que el camino iba derecho». Las diosas aéreas y mágicas de las églogas se asoman a un hermoso soneto: «Hermosas ninfas que en el río metidas», y el tema de Apolo y Dafne deja una comparación de amor imposible en «A Dafne ya los brazos le crecían», así como en otro aparece la leyenda de Hero: «Pasando el mar Leandro el animoso».

Quizá el más bello y significativo de todos los sonetos de Garcilaso sea «En tanto que de rosas y azucena», una de las típicas muestras de la poesía epicúrea del Renacimiento que deriva del epigrama de Ausonio «Collige virgo rosas», y presenta bellos

mostraba su figura en una pieza
pintada su cabeza...

Este rápido episodio y el verso de la canción cuarta «y moriré a lo menos confesado» son las únicas alusiones a temas del catolicismo. Garcilaso, en efecto, es un poeta completamente alejado, por temperamento, del motivo confesional; pero estos dos momentos son suficientes a corregir la demasiado exagerada afirmación de Azorín: «De Garcilaso no se puede citar ni un verso, ni un epíteto religiosos» *(Los dos Luises)*.

paralelos con el soneto «Quand vous serez bien vielle, au soir à la chandelle» de Ronsard, y la composición «Vuestra gloriosa exención», de fray Luis, entre los coetáneos, y con varios sonetos de Góngora, en el estilo barroco. Las reminiscencias italianas en los sonetos de Garcilaso son indudables. El famoso verso inicial: «Cuando me paro a contemplar mi estado» recuerda el comienzo del soneto CCLVII de Petrarca: «Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni». Knapp y Vollmöller atribuyen a Garcilaso el soneto «¡Oh!, celos de amor, terrible freno», versión evidente del de Sannazaro, «O, gelosia, d'amanti orribil freno». Sin embargo aquel caso de paternidad no está resuelto [1]).

Muchos motivos anecdotarios de la vida de Garcilaso se recogen depurados y bellos a través de sus treinta y ocho sonetos. El III («La mar en medio y tierras he dejado») puede referirse a Isabel Freyre, según Keniston, pero también a la desconocida dama napolitana, como sugiere Navarro Tomás, sobre todo por el detalle de «desconfiar de volver» del verso quinto. Otros sonetos comentan las cuitas de la ausencia y el destierro. Tamayo de Vargas cree que los sonetos IV y IX se escribieron en la isla del Danubio, en donde estuvo confinado el poeta. El XII parece aludir, sin duda, a la dama de Nápoles («Si para refrenar este deseo»), cuya pasión, a diferencia del cendal lírico y emocionado que envuelve el afecto humano e ideal por Isabel Freyre, parece haber sido tumultuosa y sensual, y si alude a su fin el soneto XXXIV, el poeta sintió una satisfacción espiritual al libertarse de su yugo. A otras facetas corresponden el epitafio por la muerte de don Fernando de Guzmán («No las francesas armas odïosas»), bello y sentido; el dedicado al poeta napolitano Julio César Caracciolo («Julio, después que me partí llorando»), el probablemente dirigido al Marqués del Vasto («Clarísimo marqués en quien derramo...»), a quien más tarde pintara gallardamente el Ticiano; los dirigidos a Boscán, etc.

El soneto va redondeando su forma a través del siglo de Garcilaso, hasta llegar a los tres poetas, en mi sentir los primeros sonetistas castellanos, Lope, Góngora, Quevedo.

[1]) Otros dos sonetos han sido atribuídos a Garcilaso y publicados, según un manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Madrid), por Menéndez Pidal «Boletín de la Real Academia Española», I, 47, 152). El mismo Menéndez Pidal manifestó a Keniston sus dudas acerca del *Garcilaso* firmante, en relación con nuestro poeta.

Gutierre de Cetina, poeta, soldado y cortesano

Gutierre de Cetina, en vida aventurera y galante, de cortesano y de soldado, luce la coraza brillante de los ejércitos del Emperador y la fina gracia neopetrarquista de un madrigalista a la italiana. Sevillano, en lo lírico y lo garboso, pasea sus versos de amor, dedicados a las Dóridas y Amarílidas de España, a orillas del Betis o del Pisuerga. Los nombres pastoriles esconden, como en los modelos italianos, o como en el proximo maestro Garcilaso, las aventuras apasionadas de sus amores, el «no sé qué que de ti siento» expresado a Amarílida. Dórida, sin duda de alta alcurnia, se ha pensado identificar con alguna dama del apellido Olmedo o del Olmo, ante la persistencia de una metáfora de este árbol. A Amarílida se la busca equivalencia con doña Marina Siguriosa, norteña, acaso oriunda de Navarra, junto a los Pirineos, y que cautivó al poeta en la corte de Valladolid.

Joven, peleó Cetina en los victoriosos ejércitos de Carlos V en Alemania e Italia. El signo del Renacimiento italiano explica su producción llena de recuerdos del Petrarca, el consagrado modelo, en la aureola esencial de la Historia para la casuística del amor, y las abundantes dotes y destellos que recoge de sus coetáneos: Tansillo, Bembo o Ariosto. Y no sólo recibe ecos de las primeras figuras. Como observa Rafael Lapesa, también le influyen Serafino Aquilano, Andrea Gesualdo y otros poetas secundarios: «La lírica de Cetina no se proyecta como desarrollo gradual y armónico, sino como fruto de un espíritu versátil y disperso que se deja llevar por las circunstancias y lecturas de cada momento» [1]). Y como el juego literario, el sino inseguro del amor. En Italia surge una nueva musa del gran versátil de la pasión amorosa que nos había confesado:

> Fuerza ha sido de amor, tirano fiero;
> contra él no basta ley, fe, ni firmeza
> de amante, ni lealtad de caballero.

Su variación de amar, paralela a la ágil y deliciosa frivolidad de sus acentos líricos, encuentra una dama exquisita en flor de

[1]) Rafael Lapesa, *La poesía de Gutierre de Cetina* en «Hommage a Ernest Martinenche», pág. 249.

juventud y de aire renacentista. Laura Gonzaga, la sobrina del cardenal de Mantua, «bella e vaghissima giovane» de dieciséis años, versada en lengua latina, y delicada tañedora de instrumentos músicos, como una figura del Giorgone, es ahora el *lauro* que ocupa la inspiración del sonetista, «árbol ternezuelo», según deliciosa metáfora; una «angiolella», que dicen sus paisanos y coetáneos. Una medalla que ofrece en su anverso esta Laura, ya tardía y casada, nos permite adivinar en su faz de matrona de serena belleza ticianesca, lo que sería la delicada doncella que enamoró a Cetina. El poeta la cantó entre comparaciones con Venus y el juicio de París, con reminiscencias del Ariosto y del Tansillo. Se ha pensado en que pudiera ser ella la inspiradora del más famoso de sus madrigales: «Ojos claros, serenos...»

Cetina vive en los ambientes italianos, entre el príncipe de Áscoli, don Luys de Leyva, o el gran prócer y humanista don Diego Hurtado de Mendoza, gran figura del brillo imperial de nuestro quinientos. Cetina veía al embajador y poeta como algo cimero y apoteósico, «remontado allá casi en el cielo», y gustando de las más excelsas exquisiteces del espíritu, «paciendo el alma del manjar divino», identificado con los guías literarios de aquella precedente generación: Boscán y Garcilaso. «La imagen de Boscán que casi viva debéis tener...», «y el Lasso de la Vega, cuya historia sabéis...» Ofrece el valor de todo un cuadro evocador de época, la *Epístola* en que Cetina pide a Hurtado de Mendoza la gracia de ver un cuadro famoso del Ticiano, que seguramente sería *La Flora*, hoy en la galería de los Uffizi (Florencia):

Olvidado me había de pediros
una cosa que mucho he codiciado,
y he pensado mil veces escribiros;

y es que de ver gran tiempo he deseado
del famoso Ticiano una pintura,
a quien yo siempre he sido aficionado.

Entre rosas y flores y verdura
deseo ver pintada primavera
con cuanto de beldad le dió natura.

Mucho pido, señor, mas no debiera
pedir menos a quien fuera muy poco
si cuanto puede dar Fortuna os diera.

Cetina, que vive en su artificio de poeta las bellas abstracciones, los arquetipos de hermosura femenina, en que idealiza sus juveniles pasiones, dejan, a su vez, asomar comentarios irónicos, toques realistas, confidencias autobiográficas de anécdota a sus interesantes epístolas en verso. *Vandalio*, el andaluz, como él mismo se bautiza a lo arcádico, confiesa su ímpetu de pasión y de movimiento, su variación y sed de andanzas por esos mundos de Dios, que entonces eran también mundos de España: «Yo soy loco y me agrado de locuras».

Como magnífico arquetipo español del siglo XVI, tras la Sevilla humanista y la Valladolid cortesana, y tras la Italia del Renacimiento, de las pinturas y canciones, le vemos acabar sus días en la gran aventura americana. Va a Méjico acompañando a su tío, que era procurador general de Nueva España. Si se acepta la identificación de nuestro poeta con el protagonista de un lance de capa y espada — admitida por Icaza y otros eruditos —, hallaríamos el desenlace del rimador y pendenciero sempiterno en un desafío bajo la ventana de una doña Leonor de Osma, en Puebla de los Ángeles, en Nueva España. Allí fué herido — si se admite tal versión, repito —, y acaso muriera de las heridas. La poesía de Gutierre de Cetina es un claro eco de las voces de su tiempo, un reflejo de los ambientes en que vivió, entre galanteos de canzonista a la toscana y arrogancias de soldado del Imperio español. Herrera decía, sopesado y magistral, que en la obra de Cetina «se conoce la hermosura y gracia de Italia», aunque le achacaba falta de espíritu y vigor, por lo que «ansí dice muchas cosas dulcemente, pero sin fuerzas». Esto es aceptable en gran parte de la obra de Cetina, aunque no en toda. No le falta intensidad aun en el sentimiento, cuando dice, dirigiéndose al espíritu de la nostalgia de amar:

> Pues se conforma nuestra compañía,
> no dejes, soledad, de acompañarme...

Fué Cetina perfecto en el madrigal y en el soneto, siguiendo a la vez la pluralidad de modelos itálicos, la tradición de Ausias March, y el camino castellano de Garcilaso y su primera escuela, en la que él es una de las figuras más destacadas. Su acento impregna de delicada musicalidad los lugares comunes del motivo pastoril:

Dórida, tus cabellos.
más rubios son que el oro,
y más claros que el sol de mediodía...

Pero a su vez quedan ecos del soldado del Emperador, que deja asomar, aunque no las más veces, a su poesía, el retumbar de las armas de la guerra:

Profundos fosos, muros impugnables,
hierro, lanzas, saetas, piedras, fuego,
ánimo de leones indomables.

Su soneto al Emperador deja como una estela de exaltación a los pies de la fama inmortal del César máximo, y la «fama gloriosa de España» luce entre los olmos y laureles de su paisaje, como el Ticiano hace asomar el rostro de Carlos V entre las damas mitológicas de sus cuadros más bellos.

Alguna vez, como en la epístola a Hurtado de Mendoza, asoma el costumbrismo hasta con dejos de ironía. Junto al canto y recuerdo de empresas heroicas seriamente entonadas («las escaramuzas que de España la gloria conservaron»), penetra el rasgo de humor del humo y vanidad de la corte en la parte anecdótica. En ese fragmento de aguafuerte, aparecen los señores ambiciosos, el excesivo número de criados, la mesa preparada a todas horas, el buscador de cargos, el que ansía salir más galán a las fiestas que su rival:

El otro va trotando presuroso
a acompañar al duque, si cabalga,
como si sin él fuera peligroso.

Pero esto es en Cetina lo más incidental, a diferencia del poderoso realismo de Hurtado de Mendoza.

En el mejor Cetina destaca la nota de lo vistoso y lo brillante. Palmas, trofeos, lucir de armas en los torneos, surgen acá y allá en los versos de este petrarquista con sabor especial de la época del césar Carlos V. Cuando en un soneto sigue el modelo de uno conocido del Petrarca: «Nè per sereno ciel vir vaghe stelle», surgen los tonos renacentistas de su gala y de su aire de danza del quinientos:

ni galanes en sala aderezados
ni en cabello bailar tiernas doncellas.

Toda esta metáfora negativa lleva al tema obsesionante de los ojos de la dama: nada de todo esto de las hermosuras del mundo «igualaría — *vuestro dulce mirar, ojos serenos*». Lapesa ve cómo Cetina recoge «la pompa externa de la vida cortesana y la sensualidad colorista de los pintores venecianos». Al Príncipe de Áscoli le dice en la *Epístola XII:* «Nuestras armas están lo más hermosas — que se pueden pintar». De otra parte, la poesía amorosa de Cetina recoge el tema de la soledad, una melancolía suave, un paisaje luminoso de arte renacentista, a veces con cierta nota de lo sombrío y confuso:

> cuando el aire es más turbio y más espeso,
> allí me aprieta el fiero ardor de amores.

En la desesperación de amor, al pastor Vandalio el sol se le cubre por un «nublado negro, lleno de horror». Otras veces es el fino petrarquismo que deja su impronta de serenidad:

> Por esta faz, por esta bella mano,
> que tan impresa está en el alma mía.

Recogió motivos medievales, junto a los típicos renacentistas, y fué el eslabón necesario entre la poesía amorosa de Garcilaso y la de Herrera. En el soneto llegó a formas perfectas en «¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!» y «Dulce, sabrosa y cristalina fuente». Crea en Castilla, como hemos dicho, el género fino, frívolo y rápido del «Madrigal» en varias composiciones logradas como «No miréis más, señora», en que recuerda a una dama el caso de Narciso; en el delicado «Cubrir los bellos ojos», el brillante «El blanco del cristal, el oro y rosas» y el superconocido «Ojos claros, serenos». La anacreóntica «De tus rubios cabellos» se anticipa al género de Villegas. Sobre el «Ojos claros, serenos», se ha pensado en una fuente italiana, como el madrigal de Strozzi, «Lumi soavi e chiari», pero hoy parece más verosímil la tesis de Cejador sobre un motivo semipopular de «cancionero» castellano, como la letra «Aunque con semblante airado — me miréis, ojos serenos...» [1]).

[1]) Cetina en poesía compuso 244 sonetos, 11 canciones, 17 epístolas (tercetos), 5 madrigales. En prosa, el *Diálogo entre la cabeza y la gorra*, etc. Texto: *Obras*, edición HAZAÑAS Y LA RÚA, Sevilla, 1895. Véanse en el «Boletín de la Academia Española», los trabajos de ICAZA (III, pág. 315), RODRÍGUEZ MARÍN (VI, págs. 54 y 235) y LUCAS DE TORRE (XI, págs. 388 y 601).

«UN MONARCA, UN IMPERIO Y UNA ESPADA»

El verso que sirve de epígrafe, clave y signo de toda una época, ha sobrevivido más que el resto de la obra de otro garcilasista, cortesano y mejor soldado que Cetina: HERNANDO DE ACUÑA (¿1520-1580?), nacido en Valladolid. Todo su grupo familiar fué típico del momento heroico de España. Su hermano Pedro de Acuña, el mayor, fué al servicio del Emperador, recién casado; luchó en la Goleta, en hechos que por lo atrevido y descomunal parecen más propios de los libros de caballerías que de la historia efectiva, estuvo con Garcilaso en la campaña de Provenza, y en el Piamonte coronó con suerte sus proezas. A otro hermano, don Diego, se le llamó *el gran cortesano*, y escribió unas sátiras llamadas las *Coplas del Provincial segundo* — imitando a las famosas de la época de Enrique IV. Hernando de Acuña fué guerrero, como Pedro, y más fino poeta que Diego. Era, como sus hermanos, de Valladolid, y sirvió largamente en las campañas del Emperador. Frente a la fina atracción de la Italia del Renacimiento, veía en las tierras germánicas, como Garcilaso, un mundo bien diverso en el que resaltaban los rasgos duros y violentos. Garcilaso cantara al Danubio, como

> río divino
> que *por fieras naciones*
> vas con tus claras ondas discurriendo...,

y Acuña, hace, en una égloga, notar el contraste de ambos ambientes, en el ánimo del español *Damón*, que es el nombre pastoril del propio autor:

> Cuando de Carlos V las banderas
> por la fiera Germania se esparcieron
> contra sus gentes bárbaras y fieras,

Además IGAZA, *Sucesos reales que fueron imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, Madrid, 1919; P. SAVJ-LÓPEZ, *Un petrarchista spagnuolo, Gutierre de Cetina*, Trani, 1896; A. M. WITHERS, *The sources of the Poetry of Gutierre de Cetina*, Filadelfia, 1923; E. MELE y N. ALONSO CORTÉS, *Sobre los amores de Gutierre de Cetina y su famoso madrigal*, Valladolid, 1930; J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Gutierre de Cetina: Notes on the date of his birth and the identity of Dorida* («Studies in Philology», 1931).

a la empresa difícil se movieron
de Nápoles, de Roma y Lombardía,
las gentes que has oído que vinieron.

Damón, por esta honrosa y santa vía
dejó los campos y ribera amada
del Tesín y sosiego en que vivía;

y del gran César en la grande armada
se vino en estas partes por hallarse
en tal gloriosa empresa y tal jornada.

Sucedió a su hermano, al frente de una compañía, a las órdenes del Marqués del Vasto, y sirvió, como dice él mismo en su «memorial», dirigido, más tarde, a Felipe II, «en todas las ocasiones y guerras del Piamonte... así en muchas batallas de tierra como en todo lo demás que se ofreció». Ocupó cargos militares de confianza expresa del Emperador, fué preso en la batalla de Ceresola, componiendo algunas poesías estando «en prisión de franceses»; ejerció el gobierno de Querasco (Cherasco), cubrió la retirada de Inspruck, en misión delicadísima y difícil que cumplió a la perfección; y, aparte muchos detalles que acreditarían siempre su labor diplomática y su maestría y valor en el pelear, todavía, en el reinado del *Prudente*, peleó en la batalla de San Quintín. De vuelta a España casó con doña Juana de Zúñiga, y murió en Granada. En sus mejores tiempos de lucha al lado del Emperador, éste le confió la misión literaria de poner en verso la traducción hecha en prosa castellana por el propio Carlos, del poema *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche*. Ticknor dice, comentando este hecho: «Era Acuña hombre muy a propósito para la misión que se le confió. Hábil cortesano y muy experimentado en las cosas de palacio, omitió algunos pasajes de la versión que hubieran sido poco interesantes para su amo, y añadió otros que debieron ser más de su gusto, principalmente los relativos a don Fernando y doña Isabel, y al archiduque don Felipe, padre de Carlos V. Poeta fácil e ingenioso, puso la prosa del Emperador en las antiguas quintillas dobles, con tal pureza de estilo y abundancia de dicción, cual no es fácil encontrarla en escritores de la misma época.» Hernando de Acuña luchó siempre con el mayor desinterés. Al fin del aludido memorial hace constar que en la mayoría de sus hechos de armas «serví siempre a mi

costa, sin gajes ni otro entretenimiento, y así quedé siempre olvidado y sin tener con qué vivir, habiendo gastado todo lo que tenía y casi toda mi vida en lo que he dicho y otros infinitos servicios que dejo de referir por no cansar a Vuestra Majestad...» A su vez sus dulces versos garcilasistas envuelven en églogas y mitologías pastoriles sus amores, que por diversas tierras fué encontrando, como Garcilaso y Gutierre de Cetina. En algún verso, Acuña se presenta por la ausencia de la amada,

sin ti marchito, solitario y triste...

Otras veces, en «la baja Alemaña», sus voces son llevadas por el viento y los ríos al mar, como cosas extrañas y tristes. Su Galatea se esfumaba, «para un largo camino», y otra de las amadas, envuelta en el disfraz pastoril:

Los ojos bellos, cristalinos, claros,
en las ondas metió, y la melodía
cesó, cual sin el sol la luz del día.

Pero, como dije antes, la obra maestra de Acuña es su *Soneto al Rey Nuestro Señor*, que condensa en sus dignos y sobrios versos, el ideal de la unidad imperial y católica de los Austrias españoles:

Ya se acerca, señor, o es ya llegada
la edad gloriosa en que promete el Cielo
una grey y un pastor sólo en el suelo
por suerte a vuestros tiempos reservada.

Ya tan alto principio en tal jornada
os muestra el fin de vuestro santo celo,
y anuncia al mundo para más consuelo,
un monarca, un imperio y una espada.

Ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra Monarquía
conquistada por vos en justa guerra,

que a quien ha dado Cristo su estandarte
dará el segundo más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra [1]).

[1]) Ecos del verso más famoso e idea central de este soneto se hallan en Juan Rufo:

Tiempo vendrá en que el mundo dé aposento
a un pastor solo y a una monarquía,

Don Diego Hurtado de Mendoza, cuya mejor obra en prosa corresponde al final de su vida, ya en tiempo de Felipe II, y cuya semblanza trataremos de trazar entonces, fué un poeta también de la escuela italianizante, aunque unido siempre a formas tradicionales que cultivó con maestría. Los endecasílabos de Hurtado se resienten de duros o de deslabazados, los acentos son inseguros, y se afean por el abuso de los oxítonos, pero en algunas ocasiones los modelos clásicos latinos (Tibulo, Ovidio u Horacio), o los próximos italianos, se adaptan con hábil suavidad. Extensa y desigual la obra poética de Mendoza, lo mismo ostenta el puro anhelo petrarquista y neoplatónico, que la caricatura, la sátira y la procacidad. Grave o ágil, idealista o grosero, humanista u observador de la realidad cotidiana, Mendoza me hace el efecto de un Quevedo de las generaciones precedentes al que falta el dominio redondeado de la expresión. Como Quevedo, no tuvo inconveniente Mendoza en poner la mitología en solfa («Don Marte capitán, y crespa Aurora») o escribir sátiras *A una alcahueta*, o elogios *de la pulga, el cuerno y la zanahoria*. A la vez, se halla en su poesía un tono amoroso delicado o motivos elevados de filosofía moral. Es curioso el sentido costumbrista de sus *Epístolas*. Sabemos por ellas, cómo, avanzado el siglo xvi, decaía la ciudad fabril de Barcelona, tan floreciente en años posteriores:

> Porque como descrece Barcelona
> y huye aquella playa gloriosa,
> así va enflaqueciendo mi persona.

Otras veces nos presenta a los peregrinos que van a Roma o a nuestro Santiago, no movidos por grandeza de ciudad, no por edificios, dineros ni manjares, sino llegando a los lugares y templos de más veneración, venerando sus altares, desde lejos, y dejando como exvotos una tabla escrita o el vestido colgado junto a las imágenes de sus devociones. También nos evoca las danzas de bodas, y sus banquetes y manjares; la figura del «togado»,

en *La Austriada* (canto 24) y en la expresión del *Monserrate* de Virués: «Sólo un pastor, en un aprisco solo». Consúltese: N. Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas* («Biblioteca Studium», Valladolid, Habana, 1913); J. P. W. Crawford, *Notes on the Poetry of H. de Acuña* («Romanic Review», 1916).

cogida la cintura de tropel,
la ropa cuanto luenga la querés,
atestadas las mangas de papel,

una beca de paño por través,
un bonete a manera de sartén,
con medias chineletas en los pies.

Y su vida quieta, en remanso de medianía *burguesa*, charlando con Andrés el cerrajero; entreteniéndose, en las horas de frío,

quemando papelejos al brasero,

o merendando queso y aceitunas, y bebiendo en su cantarillo el brioso y famoso vino de San Martín. También nos describe los atavíos y aderezos de las damas, que quieren ser vistas — «andar en cuentos» — en iglesias, plazas y cantones, con sus jubones adornados con pespuntes, su «guarnicioncica en la ropilla»,

de cabezón muy alto y con botones.

Otras veces aparece el motivo del desengaño de corte, alabando la vida de los que moran entre viñas y olivares mejor que «servir a reyes, residir en corte» donde se encanece «en humo de esperanzas»:

¿Qué sirve ser nacidos en España,
en el templado reino de Toledo,
si habemos de morir en tierra extraña?...

De hombres, de caballos, de ducados,
la provincia de España se despuebla,
y, ¿en qué sabrosa parte son gastados?
Adonde nunca vemos sino niebla,
o llover, o tronar perpetuamente... [1])

[1]) Véase *Obras poéticas de Hurtado de Mendoza*, edición KNAPP («Colección de libros raros y curiosos», XI); *Poésies burlesques et satyriques inédites de Diego Hurtado de Mendoza*, edición MOREL-FATIO. Consúltese, especialmente, el eruditísimo estudio de A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 1942-43.

Discípulo entusiasta de Garcilaso, cuya muerte cantó en emocionales versos, fué el portugués Saa de Miranda (1495-1558), natural de Coimbra, que adaptó la métrica italiana a su lengua natal, y compuso en castellano seis églogas y varios sonetos y elegías.

Texto: Edición MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Halle, 1882.

La reacción castellanista de Castillejo
poeta rezagado de cancionero

Realmente, dentro de la producción extensa de Cristóbal de Castillejo (¿1490-1550?), los versos contra la escuela de Boscán y Garcilaso representan poco y esporádico, pero como símbolo, tiene una cierta explicación que en la historia de la literatura figure este poeta en el papel de tradicionalista incomprensor de toda novedad. Los argumentos de Castillejo contra la escuela italiana son tan parecidos a los que en tiempo de Rubén se dieron contra el modernismo, que asombra ver qué cerca están las épocas en cuanto a las luchas y ataques en torno a los movimientos renovadores.

En Castillejo se explica la posición por encontrarse lejos de España y seguir afiliado a un género en que había escrito con éxito y gracejo toda su vida.

Castillejo, natural de la sobria y amurallada Ciudad Rodrigo, vivió en la corte, de joven ingresó en la orden cisterciense, y, de secretario del rey de Bohemia, después también de Romanos y de Hungría, el archiduque Fernando, estuvo en Viena y varias otras ciudades importantes de la Europa central. Este monje epicúreo y desenvuelto, enamoradizo y satírico, parece un último retoño de la Edad Media del Arcipreste. Sus poesías recogen amores reales especialmente el de Anna von Schaumburg; posiblemente platónico en la vida, pero lleno de fuego sensual en el verso. Sobre todo uno de sus más bellos poemas revela cómo el género de cancioneros del siglo xv se animaba de un fuego de la época del pleno Renacimiento:

> Vuestros lindos ojos, Ana,
> ¡quien me dejase gozallos,
> y tantas veces besallos,
> cuantas me pide la gana
> con que vivo de mirallos!

Aquí puede verse la fuerza ágil y graciosa de este instintivo cortesano de Europa. Una gran libertad de expresión predomina en obras que derivan de tradiciones del siglo xv, como el *Sermón de amores* y el *Diálogo de mujeres*. El primero es una muestra más

del género de parodia amorosa de temas eclesiásticos, escrito con gracia y viveza en una gran libertad de expresión, en que se insiste en la vida relajada de los conventos: «¿Quién te trajo al monasterio — Amor poderoso, di?» Las citas — aparte Ovidio y otras clásicas — revelan cómo Castillejo estaba impregnado de siglo xv — Juan Rodríguez, Diego de San Pedro, *La Celestina* —; De la misma tradición procede el lozano y jugoso *Diálogo de mujeres*, que deriva de las sátiras contra las mujeres de Torrellas y el Arcipreste de Talavera. Del primero y sus seguidores procede la forma del verso; del segundo, el procedimiento de las anécdotas injertadas en el tema principal [1]). Los versos ligeros, la riqueza expresiva del debate entre Fileno — el defensor — y Alethio el atacador de las mujeres, hacen aún entretenido y curioso este diálogo, que termina todo un género literario de disputas en pro y en contra de las mujeres. Claro está que la gracia y malicia del monje liviano estaban de parte de Alethio, en cuyas ocurrencias y cuentos atrevidos hay mucho de experiencia personal. Se sabe del autor que anduvo amancebado y tuvo un hijo en Viena. Cantó además de a doña Ana de Schaumburg, a otra doña Ana de Aragón.

Aparecen además en las poesías breves otros nombres — Inés, Mencía, Ángela —, que hacen una vez más pensar en la inconstancia amorosa del libro del Arcipreste de Hita. Lo irreverente y lo amoroso habían entrado en él como en el último poeta de cancionero. Las poesías cortas de Castillejo se han agrupado en *Obras de amores*, de «conversación y pasatiempo» y «morales», entre las que puede incluirse un extenso diálogo, *Aula de cortesanos*, y «de devoción» o religiosas. Entre estas últimas es curiosa la dedicada *A las pinturas de una iglesia*, seguramente sobre un retablo cuyas siete tablas representaban la Anunciación, el Nacimiento, Circuncisión, Adoración de los Reyes, Huída a Egipto, los Inocentes y la Purificación, como relación entre la literatura y la plástica. En las de pasatiempo se hallan los dos romances glosados y contrahechos: «Gran señora sois, Fortuna» — «Por la dolencia va el viejo» — y «Tiempo es ya, Castillejo» — sobre «Tiempo es, el caballero». — En los versos de

[1]) Alethio cita como autoridades a Torrellas, Boccaccio y Juvenal; una alusión descubre que el autor conocía también el *Llibre de les dones* de fray Francesc Eximeniç.

amores, donde aparecen las formas más ágiles y graciosas de este autor, además del citado antes «Vuestros lindos ojos...», merece recordarse la poesía *A un amigo suyo, pidiéndole consejo en unos amores aldeanos*, en que el retrato de una moza aldeana «zahareña» «rubia blanca y colorada» y su cantar y bailar, hacen pensar en una última derivación del genero de las serranillas [1]).

En las obras de conversación se hallan las composiciones que han dado fama a Castillejo en la polémica sobre la métrica italiana. En una *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores* había alabado a Boscán por el «estilo galán» de sus versos cortos, y refiriéndose sin duda a las formas nuevas, agregaba que «él mismo confesará — que no sabe donde va — ni se funda sobre nada». La *Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* [1]) ironiza de la moda literaria como de secta y herejía que condenan los buenos poetas antiguos como Mena, Jorge Manrique, Garci-Sánchez. Se lamenta de que se olviden las «trovas caseras» por otras extrañas «nuevas a nuestros oídos»: sonetos, madrigales, «canciones de diferentes renglones», tercetos y octavas. Finge dos sonetos, sin duda para indicar que no censuraba por incapacidad técnica, pero son bastante flojos y desmayados. Por otra parte, como en casos análogos, se da por cosa hecha la innovación, y hace decir a Mena que ya él había hecho endecasílabos. Jorge Manrique cree innecesaria tal invención, porque se opone a la clara brevedad del castellano, siendo aquélla oscura y prolija, y Garci-Sánchez se atreve a decir que él había dejado atrás a Petrarca por la elegancia de sus *Liciones*. Así poco más o menos se expresan las demás autoridades evocadas por Castillejo en esta sátira pobre de ingenio, inferior

[1]) Han sido biógrafos de Castillejo: fray Crisóstomo Henríquez, cisterciense, nacido en 1594; Fernando Wolf, Clara Leonar Nicolay *(The Life and Works of Cristóbal de Castillejo*, Filadelfia, 1910), Juan Menéndez Pidal *(Datos para la biografía de Cristóbal de Castillejo* [«Boletín de la Academia Española», 1915]) y J. Domínguez Bordona *(Cuatro notas sobre Cristóbal de Castillejo* [«Homenaje a Menéndez Pidal, III] y prólogo a la edición en cuatro volúmenes de este poeta en «Clásicos Castellanos»).

El *Sermón de amores* del poeta se editó por vez primera en 1542; el *Diálogo de mujeres*, en 1544; la primera colección de *Poesías completas*, póstuma, data de 1573, Madrid. El *Sermón* se atribuye burlescamente al «Maestre Buen Talante llamado Fray Nidel, de la orden de Fristel» — se ha pensado en «Cristel».

[2]) Así en el manuscrito que utiliza Domínguez Bordona en su edición de «Clásicos Castellanos». En la edición príncipe el título decía: «Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos».

a todos sus buenos aciertos como poeta lírico, aunque representativa de la mentalidad y posición estética del autor [1]).

Una significación semejante a la de Castillejo como continuador de la poesía de los «Cancioneros», y empleo, aquí preferente, de los metros castellanos, fué la del hispanoportugués Gregorio Silvestre (1520-1569). Habilísimo en la técnica musical, fué organista de la catedral de Granada, en donde vivió casi siempre. — Era hijo de un portugués y una gaditana y había nacido en Lisboa. — Marín Ocete ha hecho una penetrante semblanza de este escritor, entre cuyas obras se distinguen las poesías en metros cortos, entre ellas glosas y canciones pastoriles y de amor, y sátiras; poemas eruditos, en octosílabos, como la *Visita de Amor* y *Residencia de Amor* (que siguen la tradición de Santillana y Garci-Sánchez de Badajoz); los mitológicos, también en métrica tradicional, como *La Fábula de Dafnes y Apolo* o la de *Píramo y Tisbe*, con excelentes expresiones e imágenes; las poesías morales y devotas, y las que reflejan, en su madurez, el petrarquismo del quinientos y el metro octosilábico. En estas últimas hay algunas buenas poesías amorosas, y destaca *La fábula de Narciso*, en octavas reales, y con influjo de Ovidio, en que llega a bellos logros, como en esta estrofa:

> Miraba la lindeza y hermosura
> de aquella fama suya como ajena
> que excede en la belleza, en la frescura
> al lirio, y al clavel y la azucena.
> Y como se entrevera su blancura
> con púrpura de Oriente la más buena,
> o rosa fresca, blanca y colorada
> encima de la nieve deshojada.

Hay también algunas poesías religiosomorales de la etapa italianizante, de noble inspiración. Pero Silvestre destaca sobre todo en el octosílabo, viniendo a ser — músico y poeta — el Juan del Encina de pleno siglo XVI. Como él, voluble, fino, y un tanto superficial. Más que un hondo poeta, es un virtuoso del

[1]) Consúltese: Domínguez Bordona, prólogo al tomo LXXII de «Clásicos Castellanos»; R. Foulché-Delbosc, *Deux oeuvres de Cristóbal de Castillejo* («Revue Hispanique», 1916). Puede ampliarse la bibliografía de varios autores de este capítulo en la *Historia de la Literatura Española* de Hurtado y A. G. Palencia, 1943, pág. 1042.

verso y de la música [1]). Puede servir de ejemplo de la habilidad, que lleva a veces a lo delicioso, del arte de Silvestre, esta quintilla de su *Píramo y Tisbe:*

> Mezclaban sus fantasías
> con unas dulces porfías
> ciertos gustos y dulzores
> que tienen sabor de amores
> y sabor de niñerías.

La poesía tradicional de Silvestre da la mano a la última forma de las «canciones musicales» como el de Uppsala [2]).

En la parte italianizante, Silvestre ofrece contactos con el que fué su amigo el poeta antequerano Barahona de Soto, sobre todo durante la estancia de éste en Granada (1567-69). Pero el evidente rastro de poesía del xv que llega rezagadamente a Silvestre, además de los contactos ya señalados con motivos de cancionero, se manifiesta en sus redondeadas *glosas* a las *Coplas* de Jorge Manrique, que hacen gala hasta de algún arcaísmo que era grato a este continuador de la tradición cada vez más lejana. De todos modos, la gala a que llegaron, a veces, sus poesías en endecasílabos indica que el tiempo no había corrido en vano. Sus versos a la no identificada «Doña María» renuevan con emoción verdadera el erotismo platónicopasional de la línea Petrarca-Ausias March-Herrera, llegando hasta juntar el tema del amor con el de la muerte, el juego conceptuoso con la auténtica voz de la intimidad.

[1]) Textos: Ediciones de 1582 y 1589. Consúltese: MARTÍN LUIS GUZMÁN, *Poesías atribuídas a G. Silvestre* («Revue Hispanique», 1914); ANTONIO MARÍN OCETE, *Gregorio Silvestre*, Granada, 1939.

[2]) El entronque de Silvestre con Castillejo es evidente sobre todo en la *Visita de Amor* del primero, en que imita y hasta cita al segundo. «Silvestre — dice Marín Ocete — continuó manteniendo su posición tradicionalista con el ejemplo de sus propios versos, y, muerto o ausente Castillejo, aparecía ante sus contemporáneos como corifeo de la escuela». Por otra parte, respecto a la métrica italiana, «su oído educado en la música atrajo su cuidado por la cadencia acentual, que en un verso largo, como el endecasílabo, tiene tanta influencia como la rima en el conjunto expresivo de la obra poética». Barahona le atribuyó la fijación de los acentos del endecasílabo.

CAPÍTULO XXIII

La España de Felipe II. Sevilla en el siglo XVI

La nueva época. El lujo y humanismo de Sevilla. — La escuela lírica sevillana. El valor aparte de Alcázar. — La cuerda amorosa en la poesía de Fernando de Herrera. — La retórica de Herrera en los asuntos heroicos. — Herrera, temperamento erudito. — Expansión de la poesía castellana; un ejemplo: Camões. — Salamanca en el siglo XVI. Los poetas: La Torre, Figueroa, Medrano y su doble entronque con la escuela salmantina y la sevillana. Aldana.

La nueva época. El lujo y humanismo de Sevilla

Si la época de Carlos V estaba especialmente caracterizada por el predominio de los hombres de armas y por el humanismo europeo, la generación siguiente iba a ser de reposo y reconcentramiento de hombres de letras y espíritus religiosos. Al retirarse el Emperador al monasterio de Yuste (1556) iniciaba virtualmente, simbólicamente, el triunfo de la ascética sobre el mundo heroico. Felipe II, el monarca de El Escorial, iba a dejar en España señales bien diversas a las del momento guerrero, erasmista y pagano del tiempo del César.

En este momento (1556-1598) la España de Felipe II ofrecerá las grandes figuras de la mística y ascética, el predominio de la novela pastoril sustituyendo a la de caballerías, una casi paralización del teatro y desaparición de las huellas de la picaresca marcadas en el *Lazarillo*, que no retoñarán hasta la muerte del monarca «prudente». Los humanistas se hacen escriturarios, la poesía severa y moral, el idioma llano y sobrio. «Se abandona el patrón cortesano — dice Menéndez Pidal — y se fragua la lengua de todos, buscando para ella la máxima eficacia en la edifi-

cación del pueblo español, pueblo de cruzados, defensor de la cristiandad y ejecutor del concilio de Trento» [1]).

Sevilla encarnaba el apogeo, el lujo, el boato, el brillo, y también la confusión y el desorden, que acompañaban a la metrópoli del Imperio español, en la segunda mitad del siglo XVI. La riqueza de Indias, que llegaba para la Casa de Contratación, era algo inusitado. Alonso de Morgado, en su *Historia de Sevilla, en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas*, etc., publicada en la misma ciudad, en 1587, dice: «Cosa es de admiración y no vista en otro puerto alguno, las carretas de a cuatro bueyes que en tiempo de flota acarrean la suma riqueza de oro y plata en barras, desde Guadalquivir hasta la Real Casa de Contratación de las Indias». En 1595, por ejemplo, el día 22 de marzo, al descargar junto al río las naves del Nuevo Mundo, se emplearon 332 carretas para llevar el oro, plata y perlas. La ciudad, con sus calles cada vez más vistosas, con «tanto ventaje de mar... con su graciosa presencia», como decía el mismo Morgado, ofrecía un aspecto brillante y magnífico. En la famosa calle de Francos, describía Mal-Lara, había «regalos» «de vidros, brinquiños, adobos de diversos olores, mercería y todo el ornato que las mujeres inventaron». Indudablemente, completando la frase aguda de Santa Teresa, que insertamos en otro capítulo, en aquel ambiente de lujo, aroma y clima muelle, no sólo los demonios, sino el mundo y la carne tenían *más mano para tentar*.

Gonzalo de Céspedes y Meneses, en sus *Historias peregrinas y ejemplares*, habla de Sevilla como la ciudad rica y preciosa por antonomasia, «alegre, apacible y deleitosa» por su situación y clima, y destaca su riqueza «incomprensible». «En sus actos y demostraciones es única, es incomparable. Y así los oficios de la Semana Santa celebra, en particular, tan suntuosamente, que deja a Roma, cabeza del mundo y silla de la Iglesia muy atrás.» Alaba sus monumentos, como su templo arzobispal, «en quien está aquella torre de elevación y arquitectura memorable. Sus alcázares o por mejor decir huertos pensiles, según la amenidad de sus jardines y la fragancia y artificio de sus hermosos cuadros, también pueden competir con sus mayores grandezas». Para Céspedes, entre las casas, «la de mayor admiración, riqueza y nombre es su Aduana,

[1]) MENÉNDEZ PIDAL, *El lenguaje del siglo XVI* («Cruz y Raya», 1933).

en quien cifrándose los tesoros de Oriente, sus gomas preciosísimas y la inacabable y espantosa máquina, que sin cesar, en montañas de plata, barras de oro, cochinilla, calambre y otras mercaderías inmensas, brota la extendida América, siendo de todo escala y receptáculo esta ciudad y casa...» Abunda Sevilla en «lindo aceite y olorosos vinos», y a pesar de su «gran concurso», «todo se vende a precio moderado».

Dentro de este ambiente, Sevilla, cuyo desarrollo cultural sobre todo en lo tocante a la literatura tiene lugar en esta generación, puede ser un puente de unión con el estilo de la época del Emperador. La forma ampulosa, brillante, magnífica, hace pensar en escritores antes estudiados. Pero ya se percibe el cambio ideológico y social. Herrera ya no es un soldado como Garcilaso y Acuña, sino un eclesiástico, y en las poesías más típicas de época la Biblia sustituye, como fuente de inspiración, a los autores clásicos.

El erudito y hondo conocedor de la Antigüedad, Mal-Lara, funda en Sevilla una escuela de humanidades por la que pasaron poetas y traductores de los clásicos. Hombre de formación sólida y sintética, reunía el influjo de la universidad de Salamanca — donde había sido discípulo de Hernán Núñez — a los de las universidades de Europa — Roma, París — que dejaron huellas en los estudios de Barcelona. El entronque de la actividad de Mal-Lara con la época del monarca de El Escorial es evidente en el libro que compuso sobre el *Recibimiento que hizo Sevilla... a Felipe II.* Pero su colección de refranes y proverbios *Filosofía vulgar* (1568) es la obra más significativa de este erudito jugoso y vital cuya curiosidad derivaba al folklore español y las narraciones cortas y sabrosas.

En Sevilla se formaba una escuela pictórica que dió en esta generación nombres de valor histórico — alguno en relación con las letras — como Roelas y Pacheco, aunque sus valores perennes no aparecieron hasta el siglo XVII.

La escuela lírica sevillana. El valor aparte de Alcázar

En el ambiente de la alameda de Hércules, donde se hallaba instalada la escuela de Mal-Lara, brotaba una escuela donde a la

formación clásica se unía una riqueza imaginativa y expresiva que pudiera hacer pensar en un atavismo árabe. Pero, como en todos estos casos, lo importante es el poeta. Aquí lo fué Herrera, que en formas personales definió esta tendencia de los aprendices humanistas de tierras del Betis. En Herrera está el humanismo de Mal-Lara, la imagen rica, el lenguaje espléndido, la tendencia a lo ampuloso, pero además los motivos esenciales, líricos, de un gran temperamento. Él caracterizó esta escuela que le tiene por centro y maestro y que con hipérbole andaluza le llamó «el Divino». «No sé cuál de los poetas españoles — decía con entusiasmo Pacheco, el pintor y escritor sevillano — se pueda con más razón leer como maestro.» «A nadie haré agravio, si después de Garcilaso pusiere a Hernando de Herrera», escribía otro poeta del grupo, Francisco de Medina.

Aparte de lo brillante y ampuloso de la escuela, un poeta de formación clásica pero de tendencia a la sátira y al epigrama, sevillano también, ofrece un aspecto de gracia andaluza, de buen vivir, de burlas y chanzas, distinto de los coetáneos. Me refiero a Baltasar del Alcázar (1530-1606), nacido antes que Herrera, aunque le sobrevivió unos años. *Una cena* — llamada también la *Cena jocosa:* «En Jaén donde resido» — y su *Modo de vivir en la vejez* en versos octosilábicos — redondillas, en las dos composiciones — expresan una modalidad sencilla y modesta, pero vivamente representativa de la gracia sevillana en tono menor. Sus epigramas, sus derivaciones de Marcial, sus recuerdos de Horacio producen un conjunto de suave medianía burguesa interesante, que conserva gran parte de su fuerza cómica y expresiva, pero que no son suficientes para darle el calificativo de alto poeta [1]).

La cuerda amorosa en la poesía de Fernando de Herrera

Fernando de Herrera «el Divino» (1534-1597), ordenado de menores, enamorado — ¿platónicamente? — de la condesa de Gelves, doña Leonor de Milán, tiñó sus versos de una suave me-

[1]) Texto: Edición Academia Española, por Rodríguez Marín, con prólogo, Madrid, 1910.

Sobre la escuela poética sevillana en general, véase: A. Lasso de la Vega, *Escuela poética sevillana*; Rodríguez Marín, *Barahona de Soto.*

J. Gestoso, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Mal-Lara y de Mateo Alemán*, Sevilla, 1896.

lancolía erótica en formas brillantes, en versos «llenos de luces y colores poéticos», según la frase feliz del gran sevillano del siglo XVII, Francisco de Rioja. Frecuentaba la casa del esposo de doña Leonor el conde de Gelves, don Álvaro, biznieto de Cristóbal Colón, en compañía de humanistas y poetas de su grupo, como Mal-Lara, Pacheco, Alcázar, Mosquera de Figueroa [1]). Doña Leonor fué cantada por Herrera, convirtiéndose en un ideal — luz, llama, estrella — que por una parte hace pensar en un diletantismo petrarquista y por otra deja huellas de una verdadera emoción pasional. La lírica de Herrera, de tono erótico, suave, psicológicamente matizada, envuelve los sentimientos en metáforas más brillantes y coloristas que en los versos musicales de Garcilaso. Hablando de doña Leonor de Milán ante el poeta, dice García de Diego: «Su rubia y rizada cabellera, y sus "ojuelos de color mesclado" quedaron profundamente grabados en la tenaz imaginación del poeta, provocando en el fondo de su espíritu místico y melancólico un verdadero culto». La expresión de Herrera se halla en su sentida *Elegía VII*. Herrera supone, como cronológicamente era de esperar, un verdadero progreso en la técnica de escuela italiana, especialmente en lo que se refiere al soneto. Comparado con Garcilaso, Herrera, en su carácter, revela otro aspecto diverso. Garcilaso era el guerrero valiente y noble, el cortesano lleno de simpatía y finura en el trato. Herrera un semiclérigo huraño y poseído; un «intelectual» orgulloso e intratable; «áspero y mal acondicionado», que dijo Pacheco. En una anécdota de Rufo *(Quinientas apotegmas)*, se alude al poeta como «hombre leído y estudioso..., bronco, arrogante y despejado, y poeta áspero y terrible». Cuenta que algunos que le trataron decían de él: «Si aun no es humano, ¿por qué le llamáis *divino?*» Todo ello indica un signo diverso, un mundo distinto del de la época satisfecha de sí, radiante y simpática, del Emperador.

Un problema previo plantea la obra poética de Herrera. Durante mucho tiempo sólo se ha utilizado el texto póstumo, de 1619, hecho por el pintor Pacheco, sobrino de su homónimo coetáneo del «Divino». Coster [2]) ha llamado la atención sobre las contradicciones y faltas que cree hallar en esta edición y ha pro-

[1]) Sobre la formación humanística de Herrera, véase R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek scholar?*, 1908.

[2]) Adolphe Coster, *Fernando de Herrera*, París, 1908.

pugnado volver a la hecha por el mismo poeta [1]) en 1582, que reeditó [2]). Hoy se tiende exclusivamente a este texto, considerando al otro sin autoridad. Pero, realmente, ¿hay motivos seguros para ello? El «naufragio» de las obras poéticas de Herrera de que habla el prologuista de 1619 no excluye el que los amigos del poeta pudieran poseer copias de nuevas redacciones de composiciones. El hecho es que en la mayoría de los casos son mucho más poéticas las formas de la edición de 1619 que las de 1582. Algún ejemplo: el texto de 1582, en la canción a don Juan de Austria, dice «Júpiter glorioso — en Edna despeñó victorioso», y el de 1619: «Júpiter poderoso — despeñó airado en Etna cavernoso» [3]). Nos parece mucho más bella la segunda versión.

Aunque no pudiéramos asegurar lo que hubiera de auténtico en la reimpresión póstuma, sí afirmaríamos que las variantes superan al primer texto. Como los argumentos de Coster no nos parecen definitivos ni mucho menos, creemos que se utilizó por Pacheco un texto que suponía las correcciones del mismo Herrera hechas al final de su vida, en que la poesía española había ganado en profundidad y selección formal.

En la obra poética de Herrera se distinguen dos grupos, el de versos amatorios y el de versos heroicos. En el primero, la suave emoción del enamorado se expresa en formas brillantes que marcan un punto medio entre el estilo de Garcilaso y el de Góngora. En sonetos cuya construcción excede a la forma

[1]) *Algunas obras de Fernando de Herrera, al ilustrísimo Sr. D. Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa*, Sevilla, 1582. El texto póstumo se titulaba *Versos de Fernando de Herrera, emendados y divididos por el, en tres libros* por Francisco Pacheco, Sevilla, 1619.

[2]) *Algunas obras de Fernando de Herrera*, edición crítica por el doctor ADOLPHE COSTER, París, 1908.

[3]) Compárese igualmente, en la misma canción, el texto de ambas ediciones:

Texto de 1582:	Texto de 1619:
Cantaba el rayo fiero	De Palas Atenea
y de Minerva la vibrada lanza,	el gorgóneo terror, la ardiente lanza;
del rey del mar ligero	del rey de la onda Egea
la terrible pujanza...	la indómita pujanza...
.....	
Diste bravo y feroz horrible muerte	trajiste al hierro agudo de la muerte
.....	.....
y se estremece	y se estremece
sacudido, y resuena	el Olimpo, y resuena
el cielo y resplandece	en torno y resplandece,
y Mavorte medroso s'oscurece	y Mavorte dudoso se oscurece.

difusa del primero de estos poetas acercándose a la marmórea arquitectura del segundo, canta Herrera las perfecciones de su dama, su Luz:

Ondoso cerco, que purpura el oro
de esmeraldas y perlas esmaltado,
y en sortijas lucientes encrespado...
Cuello apuesto, serena y blanca frente,
gloria de amor gentil semblante y mano
que desmaya la rosa y nieve pura [1]).

[1]) La descripción de la belleza de la amada se exalta en forma que se llega a un mundo espiritual angélico, de brillo y reverberaciones magníficos. Obsérvese, por ejemplo, este soneto:

Ardía en varios cercos recogido
del crispante cabello en torno el oro,
que en bellos lazos coronado adoro,
dichoso en el dolor del mal sufrido.
Vibraba el esplendor esclarecido
y dulces rayos, del amor tesoro,
por quien perdida busco siempre y lloro,
la gloria de mi daño consentido.
Veste negra, descuido recatado,
süave voz de angélica harmonía,
era mesura y trato soberano.
Yo que tal no esperaba, transportado,
dije, en la pura luz que me encendía:
«No encierra tal valor semblante humano».

En otro soneto en que la consideración de que «las hebras de oro puro que la frente — cercan en ricas vueltas» habrán de volverse plata, la consecuencia no es la epicúrea de gozar del momento a lo *Collige virgo rosas*, ni la desesperanzada lección moral del desprecio de la hermosura humana, sino un amor constante y en cierto modo místico «de vuestra eterna, angélica belleza» como dice en el verso final. Todavía después de la muerte de la amada canta a su alma luminosa, como el coetáneo Camões:

Alma, que ya en la luz del puro cielo
ardes de santo fuego, a quien suspira
tu ausencia, con süaves ojos mira,
y alienta a levantar el flaco vuelo.
Ceñida en torno tú de rojo velo
la llama en mi amoroso pecho inspira,
porque sin odio, sin temor, sin ira
desprecie el vano amor y error del suelo.
Lloré yo tu partida, amé tu gloria,
y en tu último dolor cresció mi pena,
para seguir contigo el mesmo hado.
Si la fe te renueva la memoria,
en esta sombra ve con faz serena
a consolar el corazón cuitado;

en esta poesía muy bella, aunque inferior al «Alma minha gentil que te partiste» del poeta portugués.

Unas veces cree ver reflejada en las aguas la figura de su «luz» de rayos coronada; otras se figura adivinarla entre las estrellas del cielo. Va de bosque en bosque, de llano en llano; canta, solitario, lleno de sombras y de «medroso horror», buscando siempre anhelante su «luz pura».

En el silencio de la noche fría
me hiere el miedo del eterno olvido,
ausente de la Luz del alma mía.

La nota de color brilla en torno a su tema amoroso como en el magnífico soneto:

Rojo sol que con hacha luminosa
coloras el purpúreo y alto cielo,
¿hallaste tal belleza en todo el suelo
que iguale a mi serena Luz dichosa?

Aura süave, blanda y amorosa,
que nos halagas con tu fresco vuelo,
cuando se cubre del dorado velo
mi Luz, ¿tocaste trenza más hermosa?

Luna, honor de la noche, ilustre coro
de las errantes lumbres y fijadas
¿consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, aura, luna, llamas de oro,
¿oístes vos mis penas nunca usadas?
¿vistes Luz más ingrata a mis querellas? [1])

Reflejos, llamas, sombras se mueven en estos poemas de amor en que aparecen las lágrimas y los suspiros entre piedras preciosas y guirnaldas de flores. De este reino al de la magnificencia gongorina la distancia es corta. A veces sólo se trata de ligeras variaciones sobre un mismo tema de amor, pero Herrera en estas composiciones llega a matices de una extrema delicadeza y variedad. Sería injusto para el Herrera amoroso ver sólo en él un neopetrarquista. De Petrarca a Herrera hay toda la diferencia que va del siglo XIV al XVI. Los idiomas han progresado y el castellano

[1]) Herrera en el empleo de «purpúreo» en el segundo verso de este soneto, así como en otros casos, como «el purpúreo abierto cielo», parece dar a entender, como advierte Aubrey F. G. Bell, que lo aplica a una potente intensidad de color y no a un tono particular.

está en un momento de brillantez que nada tiene que envidiar al toscano. Por otra parte, el gran Petrarca era un temperamento más abstracto, más lineal, que el apasionado y colorista Herrera, que también se diferencia en esto de los coetáneos Garcilaso y Camões [1]). Éste, el más próximo cronológicamente, se distingue por una mayor suavidad y ternura en el género amoroso. En este sentido la trayectoria sentimental era la de Garcilaso, Camões, Lope; mientras que en brillo de imágenes, estilo y color de Herrera, el camino llevaba a Góngora. Un maravilloso soneto de Herrera en que comenta el tiempo de la vejez y la eternidad de su amor da lugar a un exquisito juego de blancos, de hielos y luces:

Ahora que cubrió de blanco hielo
el oro de la hermosa aurora mía,
blanco es el puro sol y blanco el día,
y blanco el color lúcido del cielo.

Blancas todas tus viras, que recelo
es blanco el arco y rayos de alegría,
amor con que me hieres a porfía;
blanco tu ardiente fuego y frío hielo.

¿Mas qué puedo esperar de esta blancura,
pues tiene en blanca nieve el pecho tierno
contra mi fiera llama defendido?

¡Oh beldad sin amor, oh mi ventura,
que abrasado en vigor de fuego eterno,
muero en un blanco hielo convertido!

La contraposición de fuego y nieve luce, también, en el soneto LXXII («Amor en mí se muestra todo fuego — y en las entrañas de mi Luz es nieve»).

Los motivos de magnificencia producen composiciones brillantes, nuevas en castellano, como el antes citado espléndido soneto «Rojo sol, que con hacha luminosa» o los asomos de reflejos exquisitos en «Al sereno esplendor de luz ardiente» o en «Ardientes hebras, do se ilustra el oro», en que destaca el primoroso verso

[1]) Herrera profesó siempre una entusiasta admiración por Garcilaso, como revelan estos versos de su *Elegía I:*

Por esta senda sube al alto asiento
Lasso gloria inmortal de toda España...

«marfil terso y angélica harmonía». Otras veces predomina el reino del sentimiento en verso de hondura humana, como «Si no es llorar, ¿qué pueden ya mis ojos?» o en el verso «Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida» [1]).

La casuística amorosa, expresada en formas brillantes por Herrera, procedía, además del Petrarca, de Ausias March, y sus ideas de la belleza estaban impregnadas del neoplatonismo de León Hebreo [2]).

La retórica de Herrera en los asuntos heroicos

En el grupo de versos heroicos el estilo de Herrera es esencialmente diverso. Desde luego predomina una retórica distinta de la emoción del Herrera amoroso, que indica se trata de un orden opuesto. Lo intelectual ha sustituído aquí al sentimiento. Por otra parte, en los poemas más logrados entra la Biblia como fuente directa de inspiración. En este sentido es interesante seguir una evolución que comienza por encontrarse cerca del mundo mitológico, llevando a él los asuntos patrios, hasta que el tema mismo conduce a otra categoría de inspiración y de imágenes del poeta de la cristiandad. Así, en la *Canción al Señor D. Juan de Austria vencedor de los moriscos en las Alpujarras*, la composición nos traslada al Olimpo, cuando Apolo con suaves acentos canta la victoria de Júpiter sobre los titanes; este tema le lleva, en profecía, a cantar a una lucha y un caudillo, que eclipsarán la gloria actual del triunfo de los dioses. Como se ve, se trata de un héroe cristiano unido a la mitología, como Vasco de Gama en *Os Lusiadas*. Aquí Herrera no ha encontrado aún el tono y las comparaciones apropiadas al poeta de Felipe II. Aparte esto, la canción brillante, llena de versos grandilocuentes y melodiosos, tiene para nosotros un defecto esencial. La comparación olímpica, en lugar de contribuir a elevar el asunto elegido, lo rebaja y lo deja inferior. Por mucho que cante Apolo y toque la lira, no nos con-

[1]) Sobre los amores de Herrera y la Condesa de Gelves, véase Rodríguez Marín, *El Divino Herrera y la Condesa de Gelves*, Madrid, 1911.

[2]) Véase Bourciez, *Les sonnets de Fernando de Herrera* («Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux», 1891); en relación con la corriente de Ausias March, Amadée Pagés, *Ausias March et ses prédeceseurs*, París, 1912. Parece ser que la edición de Ausias March manejada por Herrera es la de Valladolid, 1555

vencerá que aquella victoria sobre los desarrapados y banderizos moriscos de la Alpujarra — tan sobriamente descubierta en su verdad por Hurtado de Mendoza — tenga nada de olímpico ni de descomunal. La comparación la empequeñece en lugar de exaltarla. Puede situarse en un grado intermedio la *Canción al Santo Rey Don Fernando:* Briareo, Perseo, Tifeo son ampulosamente aludidos en versos de este poema, y la evocación del Betis corresponde al concepto de los ríos en el mundo pagano; pero ya asoman las trompas de Jericó en las dos estrofas finales. La poesía más que en conjunto en detalles es magnífica desde el punto de vista retórico y ofrece versos de una sonora belleza que explican el elogio ditirámbico de Lope [1]).

Las dos obras maestras del Herrera heroico son las canciones *Por la victoria de Lepanto* y *Por la pérdida del rey Don Sebastián* — escritas a raíz de los hechos: 1571 y 1578, respectivamente —. A diferencia de la lira, escogida en la oda a don Juan de Austria, más adecuada a lo suave que a lo grandioso, ahora Herrera empieza por elegir una métrica más apropiada, estancias a base de endecasílabos y un solo heptasílabo — diez versos en *Lepanto;* trece en *Rey Don Sebastián* —, ya empleada en la oda a San Fernando. La Biblia es el modelo directo: el *Himno al paso del mar Rojo* de Moisés, en la primera canción; profecías de Isaías y Jeremías y libros de Daniel y Salmos en la segunda, además de alusiones esporádicas a otras expresiones del Antiguo Testamento. En ambas el tono declamatorio realzado a verdadera calidad estética, en la fuerza expresiva, en la riqueza verbal, en la misma sonoridad externa de las palabras, llega a cimas de perfección. De los dos textos de la *Victoria de Lepanto* preferimos una vez más el de 1619, que excede en concisión y selección de imágenes a la que creemos sólo redacción primera [2]). El poeta de Felipe II ha

[1]) Me refiero a la frase tan repetida de «Aquí no excede ninguna lengua a la nuestra; perdonen la griega y latina». Y no he dicho «ditirámbico», porque no crea que la lengua castellana, como las principales lenguas modernas, no sea, en aspectos diversos, tan apta para la expresión de belleza como las clásicas, sino por vincularlo Lope a un caso determinado. La estrofa que el Fénix comentaba es sin duda la más bella de la canción:

> Cubrió el sagrado Betis de florida
> púrpura y blandas esmeraldas llena...

[2]) El primer texto de este poema se halla en la *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto,* 1572, al final del relato con el título de *Canción en alabanza de la Divina Majestad, por la victoria del señor*

encontrado una forma adecuada a los sentimientos de su generación. Todavía hay héroe y triunfo en el «joven de Austria», heredero directo del mundo de las armas del Emperador, pero con un tinte de guerra de la cristiandad con el Islam, en los alientos fuertes y severos de los himnos bíblicos, distinto de todo el Renacimiento pagano de la época precedente. En la canción hay sin duda Renacimiento: en el cuidado de la forma, en la riqueza expresiva; pero el espíritu es ya otro. Estamos ante un grecorromano informado por el sentimiento católico, análogo al del arquitecto de El Escorial — aparte la diferencia entre la sobriedad y la magnificencia de uno y otro Herrera, el castellano y el andaluz —. Toda la forma de desarrollo del tema en la *Victoria de Lepanto:* el comienzo del himno triunfal, el orgullo del «soberbio tirano» y su desdeñoso parlamento — «¿No conocen mis iras estas tierras...? — encarnando la grandeza diabólica del enemigo de los ejércitos del Cristo; la estrofa dirigida al Señor de las venganzas que no sufre las injustas arrogancias de los hombres, y la grandiosa y simbólica alusión a la pelea, culminando en la bendición y execración final del poema, están compuestos dentro de una lógica y patetismo armónicamente conciliados. Las hipérboles — «hagamos de su sangre un grande lago» —, la sensación de lo colosal e imponente — «Ocuparon del piélago los senos — puesta en silencio y en temor la tierra»; la bellamente melancólica y vaga alusión al mundo de los vencidos — «¡Llorad naves del mar...! — ¿Quién tendrá ya de ti lástima alguna — tú que sigues la Luna — Asia adúltera en vicios sumergida...?» — y los magníficos versos finales en que un no sé qué de amenaza terrible, de sugerencias de inquisición remata el canto del triunfo — «y la cerviz rebelde condenada — perezca en bravas llamas abrasada» — dan un valor de época y a la vez de belleza universal a este poema grandioso.

Un mérito análogo ofrece la canción *Por la pérdida del rey Don Sebastián,* a propósito del desastre de las armas portuguesas en Alcazarquivir. Lo que era himno triunfal en la otra poesía, se ha convertido en «canto de gemido» con el que el poeta, amargado y

don Juan. La canción por la *Pérdida del rey don Sebastián* presenta pocas variantes en el texto de 1919 respecto al de *Algunas obras* de 1582. Sobre Herrera y su poema capital, véase Morel-Fatio, *Fernando de Herrera. L'Hymne sur Lépante,* París, 1893. Textos: *Poesías* de Fernando de Herrera, ed. y notas de Vicente García de Diego, Madrid, 1914 («Clásicos Castellanos»).

resignado, viendo una lección de enseñanza moral en la derrota, se lamenta del fracaso de los ejércitos cristianos. La lamentación y las imágenes, la elección de epítetos e imágenes produce otra obra acabada. La «seca arena», el «límite rojo de Oriente», el fin de la «generosa gloria» del reino lusitano, se expresa en estilo elevado y potente entre hipérboles atrevidas y solemnes comparaciones bíblicas: «La arena se tornó sangriento lago — la llanura con muertos aspereza...»; «cedro del alto Líbano vestido...»

Todavía queda el Herrera de varios sonetos no amorosos, unos de tono heroico semejante al de las canciones, otros dirigidos a personajes o ciudades, algo externos pero perfectos técnicamente. En el primer caso, en forma grandilocuente aunque quizá demasiado campanuda y vacía, se halla el soneto *Por la victoria de Lepanto* — «Honto Ponto que bramas atronado»; — y es interesante otro dirigido a Felipe II en que le exhorta a no dejar las empresas de África [1]). En el segundo, nombraré el soneto *A Sevilla* — «Reina del grande océano dichosa» — y uno elegíaco — *Tú, que en la tierna flor de edad luciente* — cuya sintaxis y vocabulario están muy cerca del de los sonetos funerales de Góngora.

Herrera, gran poeta en lo fino y lo ampuloso, expresión de la modalidad sevillana en nuestra lírica, culto seleccionador de vocablos, erudito intérprete de construcciones latinas en nuestra lengua, brillante e imaginativo, es el puente necesario entre la escuela de Garcilaso y el culteranismo [2]).

Herrera, temperamento erudito

Los cultismos del «Divino» nacían de su formación humanística, eran el resultado de su estudio. Herrera no era la excepción. Otro poeta erudito de la escuela de Sevilla, Diego Girón, traductor

[1]) Se podría anotar como señal de un nuevo espíritu centralista esta forma de aludir a la realizada conquista de Portugal: «Ya que el *sujeto* reino lusitano — *inclina al yugo la cerviz paciente*».

[2]) Notemos en el sentido preculterano de Herrera, el cambio de acento «ímpio», el empleo de «yerto» (de «erectus») en el sentido de «erguido», la abundancia de nombres y alusiones mitológicas. En el soneto arriba aludido, notemos estas formas de expresiones:

> recibe, no de mármol excelente
> digno sepulcro del mortal cuidado
> breve gloria...

de Esopo e imitador de Virgilio y Horacio, hablaba, en un soneto dedicado al cantor de la Condesa, de «cultores» por cultivadores, del «círreo furor» por el oráculo de Delfos. Herrera dedicó gran parte de su tiempo a obras de pura erudición, pero en las que se descubre la fina sensibilidad del poeta. La más sonada de estas producciones eruditas fué la de las *Anotaciones a las obras de Garcilaso*. El Brocense había comentado ya los poemas del toledano, y Herrera, a través de las notas sobre fuentes y comentarios formales, deja vagamente una insinuación de estética sobre la lírica. Hasta en lo externo, como cuando explica el fin y razón de la sinéresis, Herrera habla como poeta creador. Las afirmaciones críticas, dejadas correr a lo largo del comentario, proceden del talento reflexivo del poeta. El autor comentado le sirve para justificar sus neologismos: «Garcilaso osó entremeter muchas voces latinas, italianas y nuevas, y sucedióle bien esta osadía; ¿y temeremos nosotros traer al uso y ministerio [de la Lengua] otras voces extrañas y nuevas, siendo limpias, propias, magníficas, numerosas y de buen sonido, y que sin ellas no se declare el pensamiento con una sola palabra?» Según esto, como dice Oliver Asín [1]), Herrera y sus seguidores refuerzan el estilo poético, hacen el español más solemne y pomposo. Herrera advertía que no a todos era dado el poder reformar el idioma, pues para esto precisaba tener «excelente juicio». Condena la excesiva facilidad y llaneza en los versificadores: «Ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que fuese fácil a todos y no tuviese encubierta *mucha erudición*». Las *Anotaciones* dieron lugar a una violenta polémica. Un castellano prócer y de escaso seso, el pobre conde de Haro, Juan Fernández de Velasco, con el seudónimo de Prete Jacopín publicó unas insultantes *Observaciones* que se decían escritas «en defensa de Garcilaso». Un ejemplo da idea del tono de «Jacopín». Herrera había manifestado esporádicamente su caprichosa forma «russeñol» por «ruiseñor», procedente sin duda de sus lecturas del catalán-valenciano Ausias March, aunque el «Divino» quería buscar razones etimológicas. Velasco, con razón

[1]) *Historia de la Lengua...* Lapesa *(Historia de la Lengua...)* señala cómo Herrera «prodiga recuerdos mitológicos difíciles, recoge citas de los poetas grecolatinos, crea palabras derivadas («languideza», «ondoso», etc.), emplea muchos cultismos y aun formas latinas («pluvia»), restringe a su vez el vocabulario por su preferencia por las voces graves, usa libertades sintácticas, y rompe el equilibrio clásico a favor de la forma.

en las objeciones pero con la intención de molestar con el insulto, dice así: «En buena fe, desa manera digamos *túrtura* y no *tórtola*, *mensa* y no *mesa*, *home* y no *hombre*, *ásino* y no *asno: no lo toméis por pulla, que cierto no lo dixe a mal fin*». Herrera dirigió una *Contestación* a las *Observaciones* de Jacopín adusta y severa, pero más en el tono elevado del hombre de letras que el libelo que la motivó.

Además, el Herrera erudito escribió — típico escritor de la generación de Felipe II entroncando con la del «césar sacro» — una perdida *Historia de las más notables cosas que han sucedido en el mundo hasta la edad del emperador Carlos V* y la relación en prosa de la *Guerra de Chipre y batalla naval de Lepanto*. Más interesante que este folleto es el *Elogio de la vida y muerte de Tomás Moro*, que descubre el escritor de Contrarreforma que era Herrera, a través de sus distintas facetas, que se dedicaba, claro está, a la apología de los mártires que hacía el protestantismo, en este caso el «cisma de Inglaterra» con Enrique VIII, en la persona del digno canciller sir Thomas More (1478-1535), hoy elevado a los altares, cuyo texto latino de la *Utopia* conocía Herrera.

Expansión de la poesía castellana; un ejemplo: Camões

La época de Felipe II marca el predominio del empleo del castellano en la Península y la expansión del idioma y literatura hispánicos fuera de las tierras del Austria. El empleo del castellano por escritores de Portugal, como Jorge de Montemayor, es caso típico de la centuria. Ya Saa de Miranda (¿1485?-1558), nacido en Coimbra, visitador de Italia y entusiasta de Garcilaso, había, por influjo de éste, aclimatado el endecasílabo y sus formas estróficas en portugués. Tal reforma se había hecho a imagen y semejanza de la castellana, y hasta se ha pensado (aunque hoy razonablemente Dámaso Alonso lo pone en duda) que estuvo, como el toledano, enamorado de la misma Isabel Freyre, que inspirara — según tal teoría — sus églogas y sonetos. En la égloga *Nemoroso* cantó la muerte de Garcilaso, siendo autor de setenta y cinco poesías en castellano [1]). Merece la pena aludir a las compo-

[1]) Véanse *Poesías*, edición de Carolina Michaelis, Halle, 1881. Consúltese C. Michaelis, *Novos estudos sôbre Sá de Miranda* («Boletín da Segonda Classe», 1912. La opinión de Dámaso Alonso la ha manifestado en una conferencia sobre *Garcilaso*, en Barcelona, 1942.

siciones castellanas y entronque con nuestra literatura de la figura más representativa del arte lusitano, Camões. En la ternura del lírico, junto al entusiasmo patriótico, sentimos a todo Portugal — verdes campiñas, playas espaciosas, «saudade» — en el fondo nacional de Camões que viste el ropaje del «cinquecento» italiano, mitológico y bucólico. Camões sentía una gran admiración por el poeta toledano: «Fora conveniente — ser eu outro Petrarcha o Garcilasso», nos dice en una canción, escrita en liras; «o brando e doce Lasso castelhano», le llama en una de sus más bellas «oitavas». Ha pasado por ser de Camões en las ediciones portuguesas un soneto del toledano — «Sospechas que en mi triste fantasía» — sin duda por haberlo copiado el poeta portugués en señal de interés y consideración, y haberse hallado entre sus autógrafos. Además de estos ejemplos — que podrían aumentarse [1]) —, Camões compuso poesías muy interesantes en castellano. En la delicadísima égloga primera, catorce tercetos de Aonia — representación de la reina de Portugal, doña Juana, hija de Carlos V — son anunciados en esta forma que revela la estima del poeta por nuestras letras y expresión:

> Escuta hum pouco, nota e ve, Umbrano,
> cuan ben que soa o verso castelhano,

contienen endecasílabos tan musicales y sugestivos como éstos: «Sombra gentil de su prisión salida», «que otros campos y flores vas pisando», «no pasar por las aguas del olvido», de tono garcilasista. Doce sonetos, descontado el copiado de Garcilaso, delicados y emotivos, revelan dominio técnico principalmente en los cuartetos, y alguno, como «A la margen del Tajo en claro día», se halla perfectamente conseguido en su integridad. Algunos fragmentos de sus comedias. *Dos Anfitriões*, *Filodemo* y el *Rey Seleuco* constituyen, con varios motes, villancicos y cantares, la parte castellana de la producción de Camões. Entre los motes con «voltas» merece destacarse el finísimo «Irme quiero madre — a aquella galera — con el marinero — a ser marinera» [2]), junto a «¿Dó la

[1]) Véase nuestro estudio *Camões y Garcilaso* en «Homenaje a Bonilla y San Martín», tomo II, págs. 469 y sigs.

[2]) Luis de Camoens, *Poesías castellanas*, Madrid, edición «Letras españolas». Es curioso advertir que en esta colección, por otra parte excelente, de E. Escribano, no se ha advertido que el soneto «Sospechas que en mi triste

mi ventura — que no veo alguna?» En estos metros cortos Camões revela una extraordinaria destreza en el manejo de la lengua y métrica castellanas.

Salamanca en el siglo xvi. Los poetas: La Torre, Figueroa, Medrano y su doble entronque con la escuela salmantina y la sevillana. Aldana

Salamanca, en el siglo xvi, era una ciudad cultural de ambiente completamente diverso al de Sevilla. Ésta, rica, marítima — por el Guadalquivir navegable —, abierta a grandes influjos, con una escuela brillante formada en academias particulares, y país de escultores y pintores, estaba contrastada por la Salamanca de la Universidad, de sentido reposado, aislado y sobrio. Un andaluz, Nebrija, había llevado a ella la ciencia de las humanidades; pero tras él habían de surgir eruditos completamente de interior y de meseta como Sánchez de las Brozas, el extremeño.

En poesía no hay la verdadera cohesión de círculo literario que justifica una escuela como la sevillana, pero sí unos poetas de tendencia a lo sobrio, puro, medido, horaciano. Realmente, como por otra parte ocurrió en Sevilla también, es un gran poeta el que explica la escuela, o, por ser más exactos: el estilo; aquí, fray Luis de León.

Aparte del gran poeta, que estudiaremos en el capítulo siguiente, el suave y bucólico Francisco de la Torre representa una original modalidad en los temas de amor velados de la «cierva herida» y la «tórtola». El amor, no se ha vestido del oro de las ninfas, sino de la piel sedosa de la cierva herida, o de las plumas vagas de una tórtola solitaria, cantadas en delicadas canciones en que a la vez se siente el influjo italiano del siglo xvi, y una suave e ingenua poesía campestre que hace pensar en algunos libros de la Biblia. Además de estas dos perfectas composiciones, de estilo delicado y emotivo, algunos sonetos y canciones denotan el progreso de su métrica respecto a la primera escuela de Garcilaso y

fantasía» es de Garcilaso, y figura, como en las ediciones portuguesas, atribuído a Camões. Nosotros en el trabajo arriba citado tratamos de este soneto.

Consúltese: D. García Pérez, *Catálogo de autores portugueses en castellano*, Madrid, 1891.

un equilibrio y sobriedad que merecen el término de *salmantino* [1]). Francisco de Figueroa, «el Divino», derivando en parte de la escuela más próxima a Garcilaso — «Sobre nevados riscos levantado — cerca del Tajo está un lugar sombrío», nos dice en unas musicales estancias —, se asemeja a los poetas de la escuela salmantina, por la tendencia cada vez mayor a la sobriedad que se percibe en la evolución de sus poemas y por plena entrada del influjo horaciano [2]). Figueroa, nacido en Alcalá de Henares, viajó por Italia, asimilándose el estilo y lengua de este país hasta el punto de componer su *Elegía I* y aún combinando versos toscanos y españoles, y tras diversas misiones diplomáticocortesanas, se retiró a la vida tranquila de sus tierras de Castilla. Luis Tribaldos de Toledo nos recoge los datos de su vida, y ofrece su semblanza al frente de su primera edición. Empleó Figueroa el nombre pastoril de *Tirsi*, siendo evocado con este nombre en *La Galatea* por Cervantes, que tenía a él, y a otro alcalaíno de significación análoga, Pedro Laínez, en especial estima. Cantó a su amada con el nombre de *Fili*. Los sonetos de Figueroa son tersos, finos y cuidados, revelando una clara influencia del Renacimiento italiano, como en el exquisito: «¡Oh, espíritu subtil, dulce y ardiente». Tiene un ágil aire de madrigal el delicado «Un día la bella enamorada diosa». Otras veces, asoma el motivo del desengaño y del reposo, una cierta melancolía del poeta castellano, ya maduro, que envuelve los motivos lejanos de amor:

> Déjame en paz, Amor, ya te di el fruto
> de mis más verdes y floridos años...

[1]) Sobre las poesías de Francisco de la Torre hubo un problema histórico de crítica, hoy en absoluto desechado, que consistía en querer identificarle con Quevedo. Éste había publicado por primera vez las poesías de La Torre (en 1631) para oponerlas al gusto culterano. Como la diversidad de estilo entre uno y otro señala la distancia cronológica que se da entre ambos poetas, no hay ya caso de duda. Sólo indicamos esto a título de curiosidad.

Consúltese: Crawford, *Francisco de la Torre y sus poesías* («Homenaje a Menéndez Pidal», II). Véase hoy el excelente prólogo a la edición de *Poesías* de Francisco de la Torre, por Alonso Zamora Vicente, en «Clásicos Castellanos», 1944.

[2]) Texto: *Obras*, de Figueroa, edición Hungtington, Nueva York, 1903. Reproduce la edición de Tribaldos en Lisboa, 1626. Consúltese: R. Menéndez Pidal, *Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa* (con varias composiciones inéditas), en «Boletín de la Real Academia Española», 1915. Hay en estas composiciones, antes desconocidas, algunas muy bellas, como el soneto a una dama, sobre el tema del «rollete de cera» (pág. 472), el de la pág. 481 y el de las págs. 487-8. El soneto de Figueroa *La Cruz* llena el hueco del motivo religioso.

Así, tiernamente, guarda una secreta emoción otro soneto: «Ojos, ¿qué miraréis? ¡Ay, ojos tristes!», o el que comienza con el hondo y antitético verso, «Las lágrimas, Amor, dulces y amargas». Así el encanto del sueño recrea al poeta del apartamiento: «A la sombra de un olmo, al nuevo día», para acabar en su resignado y hondo: «¿Quién quita agora — a los ojos el bien del pensamiento?» De sus *Canciones*, es interesante la III, «Cuitada navecilla», de corte horaciano y en su tiempo fué famosa la IV («Sale la Aurora, de su fértil manto»), que se conserva incompleta. Es notable y famosa su *Égloga pastoral* (Tirsi, pastor del más famoso río»).

Un buen poeta sevillano que estuvo en Salamanca, FRANCISCO DE MEDRANO (1570-1607), representa la unión de las dos escuelas. Hoy, Dámaso Alonso ha evocado su figura y analiza, investigando, su obra. Fué sacerdote Medrano y por algún tiempo perteneció a la Compañía de Jesús. Horaciano, coincidente en algún caso con fray Luis de León, como en la *Profecía del Tajo en la pérdida de España*, basada, como en el caso del agustino, en el *Pastor cum traheret per freta navibus*, posee a la vez riqueza imaginativa, color, petrarquismo herreriano. Delicados y ricos sonetos como «El rubí de tu boca me rindiera», sugerentes, a medias palabras, como en «No sé cómo ni cuándo ni qué cosa», declaran el poeta meridional; pero la ascética filosofía moral del desengaño, como en el bellamente severo dedicado a Fernando de Soria, «Yo vi romper aquestas vegas llanas», o en el más prosaico, pero también más representativo «Sólo uno el hombre nace despojado»; o el tema leonesco del cielo estrellado en «En el secreto de la noche suelo», descubren el grave cantor de temas de la escuela salmantina. Un soneto amoroso «Veré la tiempo tomar de ti, señora» combina, como Herrera, el tema del *Carpe diem* con la constancia en el tiempo del fino enamorado. Dámaso ha experimentado las delicias de paisaje (las flores, el agua) de este penetrante poeta, que vivió en Sevilla.

Ciertos sonetos funerales, el motivo del fuego de artificio de otro, o la nostalgia del pasado en el *A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja...:* «Estos de pan llevar campos ahora», revela al poeta que vive en la generación de Felipe III, al que dedica algunas poesías, y que, por lo tanto, entronca con los sevillanos de la generación de Arguijo y Caro, posterior a Herrera.

En la transición entre dos estilos y dos escuelas en punto a lugar, Medrano, fino, inspirado, variado, es un verdadero e interesante poeta [1]).

El nuevo sentido de la época — para marcar la diferencia con la generación de Garcilaso — se encuentra en un típico militar y poeta del tiempo de Felipe II, jefe en Flandes, que murió precisamente luchando al lado del rey don Sebastián, en África, en «aquel día fatal, aborrecido», que cantara con estro bíblico Herrera, Me refiero a Francisco de Aldana, «el capitán Aldana», que, al decir de Lope,

bien merece aquí tales honores
tal pluma y tal espada castellana.

Como a Herrera y a Figueroa, la época le llamó «divino», y lo fué en el sentido de teñir de honda preocupación religiosa su condición literaria, al hacer epístolas típicas «a lo divino». Entre ellas la *Carta del capitán Francisco de Aldana para Arias Montano*, «sobre la contemplación de Dios y los requisitos della», es sumamente típica de la nueva posición: el capitán, que ya no canta sólo al césar, ni sigue la moda exquisitamente deliciosa de las églogas de tersas ninfas y de los madrigales de frívolo pasatiempo de amor, sino que inquiere, como fray Luis, las causas que mueven la naturaleza, y las honduras del alma, para exclamar a Dios.

¡Oh, causa del ser mío,
cuál me sacaste del esa muerte oscura,
rica del don de vida y de albedrío!

Tercetos para expresar las meditaciones cara al firmamento, hacia las raíces y hojas de los árboles, hacia el *estupendo* Océano, para dirigirse como en diálogo ideal al escriturario y teólogo Montano, sintiendo la mano de Dios sobre todas las maravillas de la creación:

Enamórase el alma en ver cuán bueno
es Dios, que un gusanillo le podría
llamar su criador, de lleno en lleno.

Y poco a poco le amanezca el día
de la contemplación, siempre cobrando
luz y calor, que Dios de allá le envía.

[1]) Textos: «Autores Españoles», t. xxxii. Renueva por completo la investigación y crítica del poeta, el discurso de ingreso en la Real Academia de Dámaso Alonso, «Vida de don Francisco de Medrano», 1948, y su ampliación en libro, editado por el Consejo.

Otras poesías de Aldana cantan a su madre, en símbolo mitológico, a un hermano o a la «ninfa» Galatea de sus pensamientos, y no faltan en él metáforas y frases de acción y de pelea [1]). En este sentido, como poesía de soldado es típica la «Descripción de un centinela en un campamento»:

> ¿Vistes alguna vez en la campaña
> ejército español, fiero y lozano,
> cuando la noche con sus alas negras
> esparce por el aire tenebroso
> silencio, miedo, sueño y sobresalto?

Tiene agilidad y garbo su «Descripción de un caballo», asociado a la guerra, cuando los relinchos son el «¡Arma, arma!», del noble bruto, y el verso adquiere un brío y magnificencia notables.

[1]) Se editaron las obras de Aldana en Milán, 1589. Véanse algunos textos en «Autores Españoles», XLII; la *Carta... para Arias Montano* en «Cruz y Raya», número 13, edición por José María de Cossío.

CAPÍTULO XXIV

Fray Luis de León y el concepto religioso de renacimiento en la época de Felipe II

La época de Felipe II. La lengua y el estilo. — La figura representativa de fray Luis de León. — Fray Luis de León y la Inquisición española. — El nuevo concepto teológico de humanidades. — Fray Luis, Felipe II y Arias Montano. — Las poesías de fray Luis. — Las traducciones clásicas y bíblicas. — El sentimiento de la naturaleza y el neoplatonismo en las poesías originales de fray Luis. — El sentimiento religioso. — La prosa de fray Luis de León. — Las traducciones y *La perfecta casada*. — La significación de *Los nombres de Cristo*.

La época de Felipe II. La lengua y el estilo

En el capítulo anterior indicábamos la diferente actitud ante la vida y la cultura de la generación de Felipe II en relación con la de Carlos V. El sedimento de tradiciones, el incremento de los valores esenciales españoles, especialmente el sentimiento y pensamiento religiosos, incluso el mismo cierre del Imperio a las luchas y divisiones de la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, formaron una unidad, una cultura, una línea de conducta. Parece imposible que todavía hoy pueda enfocarse este problema de la consolidación cultural de España en tiempo de Felipe II con la pasión del fanático o del sectario, o con la ingenua desorientación del ignorante. Se trata de un hecho cultural por encima del punto de vista guerrero o político, y de una suma de valores que se agrupan en torno al monarca porque éste personifica esa posición y ese estilo. Y no creemos que con esto la consecuencia sea el panegírico absoluto del monarca pálido y chiquito que retrató con impasibilidad casi cruel el pintor de corte Sánchez Coello. Felipe II valía acaso menos que su época; dentro

de la importancia de su figura y de la grandeza de su reinado, no tiene la simpatía personal ni la visión amplia que poseyó el Emperador, pero sin duda se mantuvo en la tónica del estilo y la vida de su tiempo. Él, personalmente, fué más bien la parte menos honda y más *oficial* del momento: su religiosidad, aunque profunda, parece más rutinaria que creadora; y representó la burocracia, la observación meticulosa de los detalles, siendo su figura, vestida casi siempre de negro, algo entre sombrío y justo, prudente e impresionante en la vida cortesana y política; pero, con todo eso, un tinte inconfundible de su persona se suma a las figuras más representativas del humanismo, la poesía y el arte de la segunda mitad del siglo XVI. La arquitectura de El Escorial es inseparable del nombre del monarca, y ella, mejor que nada, define y limita el espíritu del renacimiento religioso del tiempo. Una desnuda y severa aplicación de los cánones clásicos, dentro de un sentimiento cristiano, que siendo distinto no es menos intenso que el de las catedrales de la Edad Media. Así, de la España de Felipe II son una clara representación los santos escritores, la gran floración de la ascética y la mística, la poesía religiosa y grave de fray Luis de León con los problemas y luchas de su vida, la teología de Arias Montano, el pincel dramático del divino Morales y los comienzos y desarrollo de la segunda época en España del estilo ideal del Greco. Felipe II, aunque superior a cualquiera de los reyes de Europa de su generación, quedaba por bajo de las cumbres de su época en España, siendo, a su vez, hondamente representativo de ella, como la reina Isabel de Inglaterra en la generación de Shakespeare [1]). Felipe II, aficionado al retiro y a la soledad, o las meditaciones políticorreligiosas, más que a los festejos de corte y a las empresas guerreras, estaba en la tónica de su tiempo, de la generación de los místicos y El Escorial.

En las letras, la figura de fray Luis de León representa de un modo acabado el renacimiento religioso de su generación y estilo. Profundamente católico, pero con una libertad de iniciativa y una independencia de criterio que le hacen entroncar con el erasmismo,

[1]) Para el carácter reconcentrado y algo triste del monarca, hay muchas anécdotas de época que dan testimonio. No era *vital* como Carlos V, sino taciturno y meditativo. Siendo príncipe y estando en Flandes, los nobles de estas tierras achacaban a orgullo el que no bebiera y comiese copiosamente con ellos. No gustaba de la fiesta de toros. Es curioso que una vez que se corrieron

no era un destructor sino un constructor poderoso; una de las más grandes figuras sintéticas del momento de consolidación nacional de una compleja cultura.

Fray Luis de León, en sus diversos aspectos: el escriturario, el neoescolástico de las obras latinas, el poeta y prosista en castellano, tiene un preciso común denominador esencial: el elemento religioso. Renacimiento cristiano, católico, el de la época de Felipe II, reúne todos los aspectos culturales en unidad. El humanismo se hace escriturario; la poesía pasa, de ser un artificio de ninfas y pastores, a cantar con Herrera los destinos de la cristiandad hispánica; no se desarrolla la picaresca, el tono de la novela pastoril se aproxima al ideal de reposo y serenidad del pensamiento estoico, y en sus disquisiciones sobre el amor toma un tinte de dialéctica escolástica; la arquitectura y la pintura adquieren una forma nacional para obras de carácter sacro [1]). «Período de los grandes místicos» llama Menéndez Pidal a esta consecución de una lengua nacional más amplia que el estilo cortesano antecedente. Es el momento en que predomina la fonética de Castilla la Vieja sobre el resto de las pronunciaciones regionales. Se unifican sonidos, se acaba de perder alguno, convirtiéndose el castellano en la lengua que hoy hablamos. Se pierde la pronunciación de la *h* aspirada, un sonido común corresponde a las dos antes diversas formas que empleaban las grafías *z* y c; lo mismo ocurre con la pérdida de la *s* sonora intervocálica — así, las grafías *s* y *ss* dejan de corresponder a sonidos distintos — la *j* y *x* dejan de significar sonidos prepalatales sonoro y sordo, respectivamente, para ser sustituídos por la moderna jota o por lo menos para unificarse en un sonido sordo — el momento de la *j* moderna es de los menos fáciles de precisar, aunque no ocurre antes de esta

toros en la villa de El Escorial, donde se hallaban las personas reales... el rey don Filippe, nuestro señor, no se halló en ellos ni los quiso ver...; y en el entretanto que los toros se corrían en El Escorial, su Majestad se quedó con el prior del dicho Monesterio y con fray Antonio el Obrero... con los cuales solos anduvo visitando la obra de la Iglesia, que entonces se había comenzado, comunicando con ellos cosas tocantes a la fábrica». En cambio, la fiesta de toros se había hecho a petición de don Juan de Austria. Según *Documentos inéditos...*, t. VII, pág. 170. Algunas notas de intimidad, diversas de su frío y penetrante perfil de palacio se hallan en las emotivas cartas a sus hijas Isabel Clara Eugenia y Catalina Francisca (hija de él y de Isabel de Valois, la esposa que le inspiró un amor más vivo).

[1]) A esta época, y los años inmediatos, que tocan en las letras a la generación de Cervantes, es aplicable la denominación de *estilo trentino*, que emplea agudamente Camón Aznar.

época —. «El idioma — según Menéndez Pidal — alcanza su edad adulta como lengua española de todo el país; la lengua hablada adquiere los caracteres fonéticos que hoy la distinguen; la lengua escrita produce la modalidad sin duda más hermosa que jamás se escribió en España.» En tiempo de Felipe II es cuando — es expresión de Oliver Asín —, «alcanzó el español la categoría de lengua de la ciencia». Castilla y, concretamente, Salamanca influyen en este aspecto. «Comenzó la transformación en la Universidad salmantina, donde, como en todas las universidades, era el latín, no sólo la lengua de la cátedra, sino también la impuesta a los estudiantes en los claustros, llegando en esto a tal extremo que ni siquiera podían entonar a la guitarra las canciones romances de que tanto gustaban como no fuera en latín o griego». Los estudiantes «se alzaron contra la tiranía del latín», apoyados por el mismo Brocense y por Pedro Simón Abril (1530-1590) [1]). Ambrosio de Morales, Herrera, fray Luis de León en sus obras o teorías, proclamaron la dignidad del castellano. Huarte de San Juan decía: «Ninguno de los graves autores fué a buscar lengua extranjera para dar a entender sus conceptos; antes los griegos escribieron en griego, los romanos en latín, los hebreos en hebreo, y los moros en arábigo; *y así hago yo en mi español...*» Los poetas castellanos y los andaluces se dan la mano para el engrandecimiento del estilo, y los místicos hacen del español «la lengua para hablar con Dios».

Si esta unidad se adquiere en el idioma, no ocurre de otra forma en las manifestaciones artísticas. La arquitectura de Juan de Herrera marca el estilo grecorromano español; la generación; del Greco y Morales define nuestra peculiar escuela de pintura, Victoria organiza y define en unidad la música española, dentro de la influencia del Renacimiento italiano de Palestrina; la escultura, algo antes definida por Alonso Berruguete, sigue por los cauces nacionales, con nuevas facetas características. El mismo año de nacimiento común de Felipe II y fray Luis de León coincide con el de otras figuras significativas: el músico Guerrero, el P. Ribadeneyra, Arias Montano, Bartolomé de Medina. Ese año de 1527, marca del predominio *libre* y erasmista de la España del Emperador — la fecha del saco de Roma —, presentaba signos

[1]) Olive. Asín, *Iniciación al estudio de la Historia de la Lengua Española.*

simbólicos de lo que sería el mundo siguiente: la estancia de San Ignacio de Loyola en Salamanca; la junta de Valladolid para dictaminar sobre las acusaciones hechas a las obras de Erasmo por sus enemigos.

LA FIGURA REPRESENTATIVA DE FRAY LUIS DE LEÓN

Dentro de la tranquila quietud de la vida de un agustino español del siglo XVI, la vida de fray LUIS DE LEÓN tiene aspectos suficientes para erigirse en ejemplar de su tiempo y sus problemas. El presunto origen judío [1]), las luchas de la vida universitaria de Salamanca, el proceso de la Inquisición, el problema de las escrituras en lengua vulgar, son aspectos hondos de graves temas de su generación. Sobre todo ello un alma inquieta, segura de sí, colérica a veces, apasionada, avanza hacia un remanso de serenidad y fortaleza, como un poeta y filósofo cristiano. Los *Diálogos* de Platón aplicados a la teología cristiana son la forma más significativa de la obra clásica y mesurada de un temperamento que pudo contener el fuego de las pasiones bajo un mármol de sobria y reposada grandeza. Fray Luis era oriundo de Cuenca, como los hermanos Valdés; había nacido en Belmonte de Tajo, villa de la llamada Mancha de Aragón, pero su verdadera, su segunda patria, como en el caso de Unamuno, fué Salamanca; la Salamanca de los humanistas y los inquietos estudiantes del siglo XVI, mezcla de grandeza clásica y miseria picaresca; de boato y formulismo y serios trabajos de escriturarios y escolásticos; «abundancia de todas las cosas» y cicatería y pobreza de estudiantes que padecen frío y carecen de braseros; fiestas de carnavales y vigilias cuidadosas ante los exámenes; bandos de tendencias opuestas que llevan las discusiones de temas especulativos a violencias vitales insospechadas. Habrá que pensar en las universidades que aun hoy conservan su aspecto de tradición medieval, en su constitución y vida escolar, como las de Oxford y Cambridge en la Inglaterra de hoy (que siguen aún aquel maravilloso espíritu de colegios medievales, pasado por la fina trama humanista del Renacimiento),

[1]) Sobre este problema de su ascendencia, véase A. COSTER, *Fray Luis de León* («Revue Hispanique», 1921). La fecha más probable del nacimiento de fray Luis es junio de 1528, según Coster *id.*, pág. 42).

para poder imaginarse algo de lo que era la vida universitaria en la España de fray Luis, añadiendo la violencia, la pasión, la dinamicidad que entonces como ahora y para bien y para mal presenta el temperamento español [1]). Mundo, sin embargo, diverso y democrático, en que los criados podían asistir a las clases lo mismo que los estudiantes; en que el uso de las sotanas, como hoy el de las «gowns» en las citadas universidades inglesas, imponía a la vez derechos y restricciones. Según una cédula de la Universidad, la sotana «era muy decente para los estudiantes y los obli-

[1]) Sobre las circunstancias de la vida de estudiantes hay diversas fuentes literarias. Entre las del tono más serio es sumamente curioso cuanto nos dice de tal etapa de su vida el obispo de Segovia y más tarde arzobispo de Valencia, don Martín Pérez de Ayala. Llegó a Salamanca en 1528 — noviembre — «y como la casa del colegio era estrecha y estaban los religiosos de León mal con los de Uclés fuimos mal recibidos y albergados. Yo tomé mi aposento para recogerme a estudiar de noche, porque al día oía lecciones de Santo Tomás, donde tuve por maestro principal cerca de un año a fray Francisco de Vitoria, de buena memoria, el cual había comenzado la *Secunda secundae* entonces y había poco que tenía la cátedra de *Prima* allí. Y así pasados algunos días mal acomodados, con harto rigor de frío que aquel invierno hizo, que muchas veces, por ser el aposento bajo, llegaba a tener los pies sin sentido ninguno, de que no incurrí en pequeñas enfermedades de cuartanas y otras; al cabo, como no podíamos estar allí, en el Consejo de órdenes con el Prior determinaron de pasarnos a Alcalá, y eso fuí yo a negociarlo a Toledo, y así nos pasamos el año de 1529; donde tuve por maestro al reverendo doctor Juan de Medina, que fué uno de los célebres escolásticos de su tiempo, y oí dél tres años continuos, que tanto entonces duraba un curso, con toda la diligencia posible. Procuré también graduarme de licenciado y maestro en Artes, donde, respecto a los doctos que allí hubo, en treinta y cinco licenciados, fuí el segundo. El año de 1532, y al principio de él, fuí proveído por rector de aquella compañía, el cual cargo acepté y llevé con harta pesadumbre, por la licencia que tenían de vivir los colegiales, pareciéndoles que fuera del convento no eran obligados a tener religión y así acabé de estudiar Teología y graduarme en Artes; hice algunos actos allí en Alcalá, especial *la tentativa* que llaman, con grande trabajo de estudio. Leí allí medio curso de Artes, siguiendo los ejercicios de las Escuelas y de la cátedra de Matemáticas». Véase también GIL GONZÁLEZ DE ÁVILA, en su *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*, 1606.

Don Diego de Simancas, obispo de Zamora, en su libro *La vida y cosas notables...*, nos dice cómo nació en Córdoba y allí estuvo hasta los catorce años «en los cuales me mostraron a leer y escribir y Gramática», y conociendo su habilidad para pasar adelante, su madre decía: «Cargo de conciencia será no hacer que este niño estudie y sea un gran doctor». Y como en Córdoba *no había escuelas para estudiar Derechos* «ni aun se mostraba bien Latinidad», le llevaron a Valladolid junto con su hermano Juan, que después fué colegial en Bolonia y obispo de Cartagena en Indias. Estudió Latinidad en Valladolid, «y con la afición que le tomé aproveché de manera que en un mediano estilo di algún lustre a todos mis actos públicos y mis escritos». «Después comencé a oír Derechos en Valladolid, y al cabo de un año fuí a Salamanca, y allí estuve nueve años, oyendo a los lectores cinco años y pasando cuatro, todo ello con mucho cuidado y provecho; y disputando con unas conclusiones delante de muchos doctores, dijo fray Domingo de Soto, alto, que yo lo oí: "E éstos habían de hacer doctores, con tres años de estudio, y no a otros con veinte"».

gaba a andar con mayor compostura y menos libertad», a la vez que «era hábito menos costoso que otros porque con él se cubría cualquier ruin vestido que trujesen debajo, y no trayendo sotanas les obligaba a traer buenos y costosos vestidos». Fray Luis empezó por ser estudiante en Salamanca [1]); no es seguro ni probable que oyera las explicaciones de Victoria, pero sí consta la influencia que sobre él ejerció Melchor Cano: «oyendo al maestro Cano, que fué mi maestro, le escribí en el general las liciones que le oía, como es costumbre en Salamanca». Ya en la época de estudiante se le consultaban temas escriturarios. Así nos dice fray Luis que «siendo de edad de 18 ó 19 años a un amigo que me pidió le declarase aquello del profeta Ezechiel: *Signa Tau...*, respondí por escrito en latín». En esta etapa de su vida visita otras ciudades como Alcalá, donde estudia, Toledo, etc. De creer literalmente sus palabras, la mayoría de sus poesías se habrían compuesto en esta época. Así, por ejemplo, parece natural que de la impresión de Toledo con sus recuerdos y tradiciones brotara en el estudiante de latín analizador de Horacio la *Profecía del Tajo* [2]). Ya graduado en Teología, le correspondió predicar el sermón fúnebre en las honras del profesor fray Domingo de Soto, en un cuidado latín que fué muy elogiado. Uno de los presentes, amigo de la familia de nuestro poeta, escribió al padre de fray Luis ponderando el «ingenio vivo... agudo», y el «torrente oratorio... vehemente... elegante y ameno»; «engendraste un León, cuya voz... oirá también la posteridad». En cuanto a su vida de profesor, fray Luis comenzó por sustituir a uno de los maestros en la cátedra de Biblia, pero ya en noviembre de 1561 se le llama «maestro y catedrático en la Universidad de Salamanca» [6]). Como dice Bell, el poeta y prosista agustino en varias generaciones de alumnos dejó el sello de sus explicaciones vivas, «llenas de estímulo, personalidad y lucidez».

[1]) Consúltese, sobre la vida y personalidad de fray Luis de León, el interesantísimo y documentado libro de AUBREY F. F. BELL, *Luis de León. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Barcelona, edición Araluce.

[2]) Estuvo en Toledo al fin del año escolar 1551-52. Coster coloca en esta fecha *La profecía del Tajo*, y la interpreta como recuerdo de sus estudios de humanismo. Cree que en ella se siente todavía el desenvolvimiento retórico de la larga descripción guerrera como eco del alma belicosa y juvenil del religioso.

[6]) Salamanca era más señorial y exigente en su vida universitaria, mientras que Alcalá dejaba sus puertas más abiertas a todos, pobres y ricos, como se infiere de un diálogo que Huarte de San Juan nos transmite en su *Examen de Ingenios*, entre el príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, y el doctor Suárez

Se hizo simpático a los oyentes, y estaba en contacto directo con ellos. Era tan brillante dialéctico en la cátedra, como orador en el púlpito. Sus explicaciones sobre las Escrituras tenían el tono vivo de su admirable y jugosa exposición del *Libro de los Cantares*. Decía contento de la espontánea colaboración de sus discípulos: «Os veo escribir, no me engaño en ello, y no obstante no os hago escribir: lo hacéis libremente». Los éxitos de cátedra del agustino en su tiempo, «se tenían por milagro». Su cátedra «de Santo Tomás» fué obtenida por gran mayoría de votos en lucha contra los dominicos. El poeta pertenecía a la orden de San Agustín desde 1544 y, según testimonios contemporáneos, parece que aludió, con no muy buena fe, a la dudosa ortodoxia de la orden enemiga ya que un fray Domingo de Rojas, dominico de San Esteban, había muerto en un auto de fe y el arzobispo Carranza estaba en la cárcel. Conviene darse cuenta de las apasionadas luchas entre agustinos y dominicos en esta época para conocer al verdadero fray Luis. Si nos dejáramos llevar del tono panegírico de los agustinos modernos, parecería fray Luis una paloma sin hiel, víctima del odio dominicano. Pero realmente la pasión se hallaba en una y otra parte. En 1565 obtiene la cátedra de Durando — así llamada por Durant de Saint Pourcain —, que ocupaba al comenzar su famoso proceso inquisitorial. En ella se señalan las diferencias entre los agustinos y dominicos en la Universidad. Aunque la pasión que el propio poeta puso en el tema de las discusiones sobre la *Vulgata* contribuyó a fijar los caracteres de su persecución, lo más importante en ella fué, como escribió fray Luis, la obra de la «envidia y mentira»; la saña despiadada contra el

de Toledo. Alcalá era, para los estudiantes que no podían ir a ciudades más lujosas, «el mejor cielo y suelo que lugar tiene en España». Destacaba la fama de sus estudios de ciencias. Así Suárez de Toledo explicaba al Príncipe, que había ido a vivir a Alcalá porque su clima se lo habían recomendado los médicos para su salud, el que habiendo comenzado su vida cultural en Salamanca había cambiado su Universidad por la de Cisneros, donde se había graduado: «El gasto de Salamanca en los grados es excesivo, y por eso los pobres huímos de él, y nos vamos a lo barato. Entiendo que la habilidad y las letras no las recibimos del grado, sino del estudio y trabajo, aunque no eran mis padres tan pobres, que si quisiera no me graduaran por Salamanca...» Los doctores por la Universidad de Salamanca tenían las franquicias y privilegios de los hijosdalgo de España. Si un catedrático perdía el uso y privilegios de su cátedra era un sinsabor extraordinario. El Brocense nos afirma: «Yo he conocido hombres en Salamanca que perdieron la vida casi luego en perdiendo la cátedra». Las exposiciones y discursos en latín producían gran admiración y entusiasmo, «porque la lengua latina es muy graciosa en la cátedra», decía Huarte.

catedrático inteligente, entre sus rivales del propio campo de las letras. León de Castro, de la orden de Santo Domingo, es el enemigo más teatral de fray Luis, aunque otros, menos gallardamente, le atacaron en la sombra. Castro era erudito, dominador del griego y del latín, pero sin conocimiento del hebreo y con una verdadera manía antisemítica, autor de voluminosos libros que carecieron de éxito, entre ellos un comentario sobre Isaías. Una anécdota revela la pasión de ambas partes, aunque fray Luis fué siempre más cauto, más irónico, más contemporizador. Fray Luis dijo en una ocasión al dominico que haría le quemasen el comentario a Isaías, y el furioso León de Castro contestó que primero prendería el fuego en fray Luis y su *linaje*. Esta alusión y otras muchas que corren en el proceso hacen suponer que por lo menos se hablaba de la oriundez judía del poeta. Los estudiantes se dividieron en partidas, y se sabe que los tradicionalistas entusiastas de Castro se llamaban «del bando de Jesucristo». Castro tenía la pasión antijudía, y se pasó la vida denunciando a fray Luis y amargando los años de una figura tan blanda de espíritu como importantísima en la cultura teológica de su tiempo como Arias Montano. Era, y esto explica el subconsciente resentido contra fray Luis, un mal profesor, antipático a los alumnos: un documento de la época dice que los estudiantes se turbaban ante las despóticas maneras de Castro, si acudían a su domicilio en demanda de alguna aclaración, «y antes que se tornen en sí, los echa a palos de su casa». Lo peor es que era hombre de buena fe, al que su limitada inteligencia no dejaba ver a dónde le llevaba su obstinación y partidismo, y por otra parte excelente erudito — cosa en sí que nada tiene que ver con la inteligencia — y buen conocedor del griego y del latín, aunque no del hebreo, lo cual también quizá contribuía a su antisemitismo doctrinal.

Otro dominico, fray Bartolomé de Medina, era un enemigo más peligroso. Con cautela estaba a la expectativa de todo lo que pudiera ser sospechoso en las opiniones de fray Luis y fué uno de los que le denunciaron a la Inquisición [1]). Durante su vida

[1]) Fray Bartolomé de Medina, escolástico intransigente, que llevó la materia de teología moral a los más nimios detalles de la incomprensión — en materia de la confesión, por ejemplo —, era un enemigo peor para fray Luis, frío y calculador», «más suave que franco y sincero», según el comentario de Bell. Entre él y fray Luis hubo algún rozamiento ecadémico. Fray Luis con su nobleza, aun en sus apasionamientos: «Yo soy claro», decía, se prestaba a estos

de profesor fray Luis logró, como decíamos, la simpatía de los alumnos; de sus explicaciones de clase consta el cuidado que ponía en dar facilidades a los oyentes y el tono humano, cariñoso, con que a ellos se dirigía. De entre las amistades de Salamanca, es una de las más interesantes la del músico y tratadista de música Francisco de Salinas, al que dedicó fray Luis su maravillosa oda; Salinas y fray Luis comunicaban «cosas de poesía y otras cosas del arte».

Fray Luis de León y la Inquisición española

El lance de más resonancia externa de la vida ejemplar de fray Luis — típica del hombre culto de la época — es sin duda el proceso y prisión de Valladolid. Si desde el punto de vista cultural la España de la época debe estar a salvo de toda pasión, al tratarse de un tema como éste comprendemos que es difícil un juicio de plena serenidad. Desde luego, no hace falta decir que fray Luis estaba muy lejos de ser un enemigo de la Inquisición; la «envidia y mentira» de las dos famosas quintillas enlazadas se refieren, claro está, a sus enemigos y no al tribunal; y, por otra parte, con la Inquisición había amenazado fray Luis a León de Castro, y a ella había expresado unos escrúpulos respecto a un libro que en su juventud le había enviado Arias Montano, quien según parece fué arrestado de resultas de ello [1]). Pero si la Inquisición era fiel contraste de la ortodoxia, suplicado por una y otra parte, es algo completamente distinto el trato, la minu-

ataques y envidias que llegó a tener en alguna ocasión aun dentro de su misma orden. Entre sus amigos y compañeros de cátedra, contaba fray Luis al Brocense, a Grajal, a Martínez de Cantalapiedra: «Los amigos — diría el gran escritor en *Los nombres de Cristo* — no han de ser muchos porque para el deleite bastan pocos». Además le honraba tener y ya era bastante, «gran número de discípulos y muy aficionados». No faltaban, sin embargo, en Salamanca, los estudiantes cortos de mollera, que denunciaban las «novedades» en las enseñanzas, y alguno como el aludido, que apoyaba a León de Castro, «pues era del bando de Jesucristo», y que llamaba despectivamente *maestrillos* a fray Luis, a Grajal y a Martínez. Cuando los tres fueron arrestados por la Inquisición, habían salido con la suya. Medina, que no había querido discutir en público con el agustino sobre los puntos candentes de la *Vulgata*, y Castro con su atestado que, según Bell, «era una amalgama de díceres, rumores y maledicencias». Los que han sido víctimas, en todos los tiempos, de las habladurías de salas de profesores y de envidias y chismes profesionales, tienen bastante para consolarse con el ejemplo cimero de fray Luis de León.

[1]) Fray Luis defendió este Tribunal en su tratado *De Fide*.

ciosa cautela, las interminables dilaciones, desdichadamente muy españolas, y que no han desaparecido de entidades semejantes, después de la supresión del Santo Oficio. Esto era lo inhumano y lo que consumía lentamente a fray Luis. Acusado de menospreciar la autoridad de la Vulgata y de la traducción clandestina del *Cantar de los Cantares*, dura cinco años, durante los que estuvo en la cárcel, un proceso que termina con la absolución. No deja de parecer casi una hipócrita crueldad la expresión, en un momento en que se ordenaba le dieran tormento, de que éste fuese mitigado «atento a que el reo es delicado» — por cierto que tal «suave» tortura no llegó a dársele —. Se le privó de los sacramentos, la habitación en que se le confinó no tenía apenas ventilación, parecía «una caballeriza»; a veces el preso caía desmayado de hambre, porque el encargado de darle de comer — cosa que solía hacerse en platos rotos y el postre puesto sobre un libro — era un «mochachico simple» al que a veces se le olvidaba. En cambio se le dejaban libros y recado de escribir, y parece ser que no estaba, relativamente, mal de luz. Las tremendas dilaciones acababan con la vida de muchos presos. Otro agustino, preso el mismo año que fray Luis (1572), fray Alonso Gudiel, murió trágicamente, leproso probablemente por la humedad de su celda, consumido de hondas preocupaciones; y dos días antes de acabarse se le atormentó inútilmente con la lectura de todas las acusaciones por el fiscal. Fray Luis no llegó a tal extremo, pero por las poesías compuestas en la celda, como el «Virgen que el sol más pura», podemos darnos idea de sus angustias e infortunios. A la vez, en el carácter de fray Luis, la cárcel obra como un sedante, que le lleva, no sin melancólica resignación, al acercamiento a una ideal tranquilidad de espíritu filosófico, desligado de todas las bajezas de la tierra. La cárcel purifica al apasionado agustino, y sin ella, probablemente, no tendríamos la serena y reposada perfección de *Los nombres de Cristo* y de sus más logradas poesías. La amargura y lucha íntima de su vida de cárcel se halla reflejada dramáticamente al comentar la prisión de Cristo en *Los nombres* en una página de sabor autobiográfico inconfundible: «Mas, ¿de qué no hizo experiencia? También sintió la pena que es ser vendido y traído a muerte por sus mismos amigos, como él lo fué en aquella noche de Judas; el ser desamparado en su trabajo de los que le debían tanto amor y cuidado; el dolor del trocarse los amigos con

la fortuna; el verse no solamente negado de quien tanto lo amaba, mas entregado del todo en las manos de quien le desamaba tan mortalmente; la calumnia de los acusadores, la falsedad de los testigos, la injusticia misma y la sed de la sangre inocente asentada en el soberano tribunal por juez, *males que sólo quien los ha probado los siente;* la forma de juicio y el hecho de cruel tiranía; el color de religión adonde era todo impiedad y blasfemia; el aborrecimiento de Dios, disimulado por defuera con apariencias falsas de su amor y su honra. Con todas estas amarguras templó Cristo su cáliz; y añadió a todas ellas las injurias de las palabras, las afrentas de los golpes, los escarnios, las befas, los rostros y los pechos de sus enemigos bañados en gozo, el ser traído por mil tribunales, el ser estimado por loco, la corona de espinas, los azotes crueles, y lo que entre estas cosas se encubre y es dolorosísimo para el sentido, que fué el llegar tantas veces en aquel día de su prisión la causa de Cristo mejorándose a dar buenas esperanzas de sí, y habiendo llegado a este punto el tornar súbitamente a empeorarse después». El acento lastimero de verdad al referirnos cómo Cristo «quiso gustar de lo que es ser uno infeliz», expresiva inquietud de lo que es «este subir a esperanzas alegres y caer dellas al mismo momento, este abrirse el día del bien y tornar a escurecerse de súbito», indican que en esas páginas tan dramáticas y mesuradamente entonadas anima un recuerdo hondo y directo de sus propias cuitas. En tonos análogos se había expresado en la sentida canción *A Nuestra Señora*, escrita en la prisión también:

Mira cómo empeora
y crece mi dolor más cada punto;
el odio cunde, la amistad se olvida.
Si no es de ti valida
la justicia y verdad que tú engendraste,
¿adónde hallarán seguro amparo?
. . . . . .
Envidia emponzoñada,
engaño agudo, lengua dementida,
odio cruel, poder sin ley ninguna,
me hacen guerra a una.

Pues contra tal ejército maldito,
¿cuál pobre y desarmado será parte,
si tu nombre bendito,
María, no se muestra por mi parte?

Repetidas veces se quejó fray Luis de las dilaciones, rogando se activase todo lo posible el proceso, especialmente durante el estío de 1575, que fué extremadamente caluroso en la polvorienta Valladolid. Creía que sus enemigos dilataban la solución del proceso por «querer — dice — acabarme la vida porque me hallan sin culpa». En pleno julio escribe al Santo Oficio para que le dejen salir, y si muere pueda ser «libre entre mis frailes». Grajal, preso con él, moría en la prisión en septiembre del mismo año, pero fray Luis resiste las penalidades hasta que, al fin, la Inquisición le declara inocente, hallándose libre en diciembre de 1576.

En Salamanca se le recibe con gran ostentación y triunfo, no sin la envidia y cavilaciones de los adversarios, volviendo a su cátedra y sus alumnos, a los que, según una tradición un poco tardía, pero que no puede completamente negarse, se dirige con la fórmula: «Dicebamus hesterna die». Siguen sus triunfos [1]). En 1578 obtiene, en oposición, una nueva cátedra, de «filosofía moral», sustituyendo al obispo de Segorbe, y al año siguiente la de Biblia, también tras otro prelado: el de Segovia. Interviene en el debate sobre la predestinación y el libre albedrío, del año 82. De resultas de esto hay una pequeña cuestión con el Santo Oficio. Todavía defendiendo un pleito de la Universidad — en la que centra fray Luis todo su cariño — le vemos en audiencia de Felipe II, que le atiende; se le elige provincial de Castilla de la orden augustiniana, y muere en su convento de Madrigal de las Altas Torres en 1591, el mismo año de la defunción de San Juan de la Cruz, el beato Alonso de Orozco y el P. Ribadeneyra, en la mística y ascética; Gil Polo en la novela pastoril, Ambrosio de Morales en la historia y, al parecer, Huarte de San Juan en el ensayo psicológico. Siete años después muere el monarca típico de su generación. Pacheco, en su *Libro de retratos*, hacía así la semblanza del escritor agustino: «En lo natural fué pequeño de

[1]) No faltan rasgos de humor en el profesor ya viejo. Irónicamente, dijo una vez fray Luis al empezar una clase: «Señores, mañana habrá un acto de luteranos, pelagianos y cristianos viejos. Yo he deseado y procurado la presidencia de él, para que vean estos padres (dominicos) cómo cualifican sus opiniones...». Cuando el debate tuvo lugar, hubo «gran rumor y alteración en la escuela, y ansí, saliendo del acto los estudiantes y los religiosos, hacían corrillos tractando todos con sobresalto de aquellas cosas que se enseñaban tan fuera de lo común...» Todavía, por defender un pleito de la Universidad, va a la corte y es recibido y atendido por Felipe II. Fray Luis encarna todo el período de las acaloradas discusiones teológicas de la Universidad salmanticense en la segunda mitad del XVI.

cuerpo, en debida proporción; la cabeza grande, bien formada, poblada de cabello algo crespo y el cerquillo cerrado; la frente espaciosa; el rostro más redondo que aguileño; trigueño el color, los ojos verdes y vivos». En lo moral, ve en él «el don del silencio», agudeza en el hablar, sobriedad en el comer y beber; grave, limpio y honesto; de natural colérico, pero dominándose.

El nuevo concepto teológico de humanidades

En cualquiera de los sentidos usuales fray Luis fué un humanista. Su conocimiento del griego y latín, sus lecturas, su interpretación de los clásicos en una técnica moderna unen su nombre al de un Maquiavelo, un Leonardo o un Erasmo. Cuando se hallaba en la cárcel de la Inquisición, pide para leer obras de Sófocles y Píndaro. Su lírica se halla plena de horacianismo, y en la prosa realiza la síntesis más bella que cualquier literatura coetánea puede presentar del estilo y técnica del diálogo platónico con el asunto y sentimiento cristiano, y, dentro de lo cristiano, teológico. Bataillon le sitúa al final de una trayectoria que procede de Erasmo. Fray Luis alcanzó el momento en que en Salamanca se habían editado *El banquete* de Platón y el *Manual* de Epicteto. Al hacer de *Los nombres de Cristo* un «manual de cristianismo interior», sigue la línea del *Enquiridion* erasmiano, aunque con otras facetas. Pero precisamente al llegar aquí vemos cómo lo positivo es más que lo negativo en León. De todas las apologías cristianas de Erasmo, queda mucho más viva la sátira eclesiástica que la imitación del Cristo interior; en fray Luis, en cambio, apenas se pueden notar, escarbando, alusiones a los males de la cristiandad externa. Por algo era fray Luis esencialmente un humanista diverso de todo lo europeo de la generación anterior. Cristiano, profundamente religioso por encima de todo; platónico, augustiniano, en la técnica del diálogo y el pensamiento; escriturario de «alma hebrea» por otra parte, síntesis que sólo podía darse en España y dentro del amplio sentido católico de un Renacimiento integral. «Fué platónico a la vez que escolástico — dice Aubrey Bell —, estoico y cristiano, humanista y amante de su propio idioma; verdadero ecléctico que corrió libando miel de todas las escuelas». Su pensamiento teológico procedía de San Agustín, pero con indepen-

dencia de criterio, aceptando a su vez la doctrina de Santo Tomás, en algún caso debatiendo con principios de Escoto o Durando, pero sin ser por esto un escolástico servil. Las ideas de Pitágoras se hermanaban en su concepto de la armonía del Universo con los comentarios a la creación del mundo, a la manera de San Agustín. Incluso en detalles pueden hallarse coincidencias entre el pensamiento de fray Luis y las concepciones augustinianas, como, por ejemplo, respecto a que los justos del Antiguo Testamento «pertenecieron a la Iglesia de Cristo».

Como en Arias Montano, el humanista de la generación de Felipe II revestía un aspecto de escriturario y teólogo, junto al conocimiento de las antigüedades clásicas. Así, fray Luis traduce a la vez a Virgilio y Horacio, a los *Salmos* y el *Libro de Job*. Del mismo modo que en la lírica de Herrera el ornato formal se unía a la inspiración bíblica, León funde el Antiguo Testamento con la sobriedad horaciana, y a Platón con los Evangelios. Su posición esencialmente intelectual llegaba desde la observación de las cosas pequeñas a sus arquetipos platónicos, a la región serena de las ideas. En las obras latinas, en varios pasajes de *Los nombres de Cristo* y en las poesías más inspiradas, vemos al pensador que aspira a conocer las últimas razones de las cosas, los fundamentos de la naturaleza, las causas de las estaciones y los elementos; y, prescindiendo de todas las bajezas terrenas, llegar a un seguro puerto de contemplación de la belleza y la verdad pura; a intuir la «sabiduría adonde no puede arribar ingenio ninguno mortal». Ansia de verdad, de justicia, de comprensión de todas las cosas late en este pensador cristiano. En las cosas más amadas de la naturaleza ve, no sólo el creador abstracto aristotélico sino el Jesús concreto de Belén y el Calvario: «Vive en los campos Cristo, y goza del cielo libre, y ama la soledad y el sosiego, y en el silencio de todo aquello que pone en alboroto la vida, tiene puesto Él su deleite»; «aquella región de vida adonde vive aqueste nuestro glorioso bien, es la pura verdad y la sencillez de la luz de Dios, y el original expreso de todo lo que tiene ser, y las raíces firmes de donde nascen y adonde estriban todas las criaturas»; «en el saber de Dios están las ideas y las razones de todo... Dios es fuente de todo ser, y el alma de Cristo de todo el buen ser, quiero decir de todos los bienes de gracia y justicia.» La imagen de Menéndez y Pelayo, de que en fray Luis el mármol del templo gentil pu-

rificado, se trueca en basílica del Cristo conviene perfectamente a todo este nuevo concepto de humanidades.

Fray Luis, Felipe II y Arias Montano

Para aclarar la figura humanista de fray Luis, conviene un recuerdo al monarca y a otro gran teólogo escriturario: a Felipe II y al amigo del poeta, Arias Montano. Tengamos en cuenta que el humanismo no solía ser signo de rectitud moral: Poliziano, Rafael, César Borgia, Benvenuto Cellini eran en fases distintas, y en más y en menos, hombres que, como el príncipe ideal de Maquiavelo, se situaban más allá del bien y del mal. Había, sí, una tradición de ética estricta, de conformidad de conducta con las nociones sobre el bien y la belleza unidas, que, arrancando del ecuánime Petrarca, llevaba directamente a Erasmo. Petrarca era un verdadero neopagano, aunque alguna vez cantara a la Virgen, suscitando una ya aludida poesía de fray Luis de León; su dignidad estoica es la de un romano gentil. Pero Erasmo es ya un nuevo concepto de cristiano del siglo XVI. Tan helenista y latinista como Petrarca, es además un escriturario, un comentador de los Evangelios, y sobre todo un hombre de intachable conducta. Los humanistas cristianos del tiempo de Felipe II son, ante todo, esto: modelos morales, ejemplares en su vida y sus actitudes. Fray Luis distaba de la perfecta impasividad del santo, pero los mismos chispazos de pasión en los debates o algunas otras pequeñas máculas, ¿qué suponen ante la magna lección moral de su vida y sus escritos? Cuando hablamos de los humanistas italianos amorales no pensamos ciertamente en estas minucias veniales. Arias Montano fué otro caso de conducta ejemplar tan austera como la de fray Luis. También Felipe II tuvo la preocupación de la moral y la justicia, aunque con cierta frialdad. Sin duda era de una severidad implacable y, como dice Aguado, aplicaba su justicia «sin hacer distinción entre grandes y pequeños». Pero a su vez parecía no olvidar con facilidad una ofensa, y se le reprochaba aplazar los castigos hasta el momento favorable. Cuando los dramaturgos de comienzos del XVII sacaron a la escena la figura del *Prudente* resultó impresionante y severa, pero poco simpática. Carlos V y don Juan de Austria se ofrecían más ampliamente a la simpatía

humana de lo español. Y no nos referimos al hacer esta pequeña salvedad, al exceso de celo en la represión religiosa, que constituyó durante mucho tiempo el blanco de las diatribas contra el rey, ni a fantasías hoy esfumadas. La *leyenda negra* está superada, y Antonio Pérez, que contribuyó a ella, es considerado casi como un traidor nacional y adulador oportunista a la corte francesa [1]). Con los hechos históricos, ajenos a la cuestión religiosa, hay suficiente para que el rey del rosario y el vestido negro tenga un matiz diverso de la humanidad plena, en lo meditativo ascético de fray Luis y Montano. El proceso de Escobedo, especialmente, con todos sus precedentes y consecuencias, aunque la investigación favorece en cierto modo al rey, deja todavía ciertos rincones de sombra. La muerte de Montigny, en unas condiciones de real o aparente legalidad, paralela de la actuación de los enemigos de fray Luis en el proceso inquisitorial, es otro caso, de otro orden, que tiene un no sé qué de mezquino. Las grandes dilaciones del proceso de Carranza se debieron en parte a Felipe II [2]). Un hecho — las guerras de Flandes — unió los nombres del rey y el teólogo. Arias Montano, que nació y murió en las mismas fechas que Felipe II, siguió una política paternal, dió unos consejos sumamente humanos al Monarca respecto a la conducta a seguir con los flamencos. En un interesante libro de Morales Oliver [3]), se estudian el carácter, las ideas, la actuación política de Arias Montano. Arias, contra lo que a veces se ha creído, es un antimaquiavelista, como era de esperar en una ética diáfana; es más bien un neoescolástico que, como Vitoria y Suárez, funde el tomismo con las ideas del Renacimiento. Como fray Luis, la teología de Arias Montano debe mucho a San Agustín, y el fundamento de su doc-

[1]) Sobre lo complejo vivo de este personaje, y toda la época, véase el magnífico libro de Gregorio Marañón, Antonio Pérez.

[2]) Menéndez y Pelayo *(Historia de los Heterodoxos*, 1928, t. v, pág. 73), censura «que Felipe II manifestase ciega saña, indigna de un rey, contra el hombre a quien tanto había protegido y honrado antes y que tanto fiaba en su palabra real. Yo sé que obró así porque estaba convencido de la culpabilidad de Carranza, pero nada disculpa los bajos y sórdidos amaños de que en Roma se valió para dilatar hasta el último momento la remisión del proceso y la sentencia». Estos detalles no restan nada a la relativa grandeza total del Monarca; se indican sólo en relación con morales más nobles e hispánicas como la de fray Luis. Cfr. el citado libro de Marañón.

[3]) Luis Morales Oliver, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*, Madrid, 1927.

trina radica, como la de aquél también, en el conocimiento directo de las Escrituras. El *Liber generationis et regenerationis Adam*, que tendrá acaso presente Calderón en varios autos teológicos, demuestra a Arias Montano centrando su interés en una fusión del primer hombre y el hombre redimido por Cristo, siguiendo la doctrina de San Agustín. Templanza, caridad, eran las notas salientes del carácter y el raciocinio dialéctico de Montano. «Un sentido de benignidad, de paz, de amor hacia todos los humanos — dice Morales —, conforta todos sus escritos.» No deja de ofrecer coincidencias el ideario político de Montano con el de fray Luis. Éste escribe un tratado *De Charitate*, y en él, junto a su *Exposición del Cántico de Moisés — In Canticum Moysis Expositio —*, afirma que la esclavitud es peor que la muerte. Era enemigo de las guerras, y en el orden religioso su tono, como el de Montano, era el de tolerancia y comprensión, dentro de lo que cabía en la época. «Fervor *discreto* en la religión» aconsejaba Arias en los Países Bajos, y fray Luis, después de su proceso, en 1582 defiende a los judíos con inquebrantable espíritu de justicia, recordando que Cristo fué hebreo y que los enemigos de esa raza persiguen igualmente a los justos y buenos que a los pecadores, y aun cuando conciten su rabia contra los últimos, «no lo hacen por odio al pecado, sino por odio a las personas y a su religión». Fray Luis tuvo acentos duros contra los reyes tiranos y glosó el «*deposuit potentes de sede*». Arias afirmó que «el deber del apóstol no es luchar con la espada por Cristo, sino con la palabra y el espíritu». Uno y otro hablaron con una imparcialidad sorprendente. Al referirse fray Luis a los tiranos de la religión, claro es que piensa en Enrique VIII y en los monarcas franceses, pero un pasaje contra las dilaciones y secretas se ve distintamente que va dirigido a Felipe II: «El conocimiento que tienen de sus reinos los príncipes por relaciones y pesquisas ajenas, más los ciega que los alumbra; porque demás de que los hombres por cuyos ojos y oídos veen y oyen los reyes, muchas veces se engañan, procuran ordinariamente engañarlos por sus particulares intereses e intentos. Y así por maravilla entra en el secreto real la verdad.» Ya hemos aludido a una audiencia de fray Luis por Felipe II; no era la única. En varias ocasiones se entrevistó el agustino con el monarca acusando, defendiendo, pidiendo siempre por la justicia. La ética verdadera y la rigidez oficial y severa departieron mano a mano. Bell, en

una de las más bellas páginas, la final, de su libro [1]), comenta las posibilidades de la entrevista. No sabemos lo que diría fray Luis al monarca del traje negro. Sí nos consta una carta de Arias Montano a Felipe II, cuyas afirmaciones y peticiones de seguro hubiera apoyado fray Luis: Lo que importa en los asuntos de Flandes es «dar muestra de gobierno más agradable a la gente que el que se han persuadido tenían», «estas cosas no admiten dilación», «entiende convenir mucho la brevedad de las resoluciones», «me atrevo a suplicar a Vuestra Majestad se resguarde de demostraciones o relaciones de personas interesadas, o sentidas, o resolutas y persuadidas, o muy elocuentes, o *demasiado celosas*, y aun de las que se quieren mostrar sobrefervientes en el servicio [2]).

Las poesías de fray Luis

La obra de fray Luis de León corresponde a la poesía y a la prosa; en ésta produce a la vez obras en castellano y en latín; quedan, además, los sermones, de los que apenas se conservan ejemplos, pero que sabemos que constituían una parte importante de su personalidad. Como poeta, fray Luis deja una obra relativamente breve pero muy intensa, a la que prestó mucha menos atención que a las producciones en prosa. Fray Luis dejó preparada una edición (que no vió la luz sino bastante tardíamente [1637] y por obra de Quevedo), a la que precedía una dedica-

[1]) Bell, *Fray Luis*, edición Barcelona, págs. 313-14.

[2]) Morales, obra citada, pág. 352.

Para la vida, carácter y pensamiento de fray Luis, además del libro de Bell, véase: Adolphe Coster, *Fray Luis de León* («Rev. Hispanique», 1921-22); P. Blanco García, *Fray Luis de León, estudio biográfico*, Madrid, 1904; P. G. Alonso Getino, *Vida y procesos del maestro fray Luis de León*, Salamanca, 1907; el «Proceso» de fray Luis en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, tomos x-xi, Madrid, 1847-48; C. A. Wilkens, *Fray Luis de León. Eine Biographie aus der Geschichte der spanischen Inquisition und Kirche im 16. Jahrhundert*, Halle, 1866; Reusch, *Luis de León und die spanische Inquisition*, Bonn, 1873; el segundo y menos importante «proceso» publicado por el P. Blanco García en *La Ciudad de Dios*, 1896; Federico de Onís, «Introducción» al tomo i de *Los nombres de Cristo*, en «Clásicos Castellanos», tomo xxviii; M. Gutiérrez, *Fray Luis de León y la filosofía española del siglo XVI*, Madrid, 1904; C. Muiños Sáenz, *Fray Luis de León y Fray Diego de Zúñiga*, 1914; sobre el ambiente de la ciudad universitaria de fray Luis; Gil González de Ávila, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*, 1606 — interesante por ser un testimonio casi coetáneo —. Complementa el libro de Bell el del P. M. Vélez, *Algunas observaciones al libro de Bell*, 1930-31.

toria a su amigo Portocarrero. En ella afirma el poeta: «Entre las ocupaciones de mis estudios, en mi mocedad, y casi en mi niñez se me cayeron de entre las manos estas obrecillas». Aparte de las poesías auténticas de fray Luis, hay varios grupos de versos atribuídos con más o menos fundamento. Entre los versos inéditos hasta el siglo XIX, que «fundadamente se creen de fray Luis» según Besalú, es tal vez la muestra más gallarda la «lira», *De la hermosura exterior de Nuestra Señora*, de un tono vivo de pasión agreste, que rara vez asoma a los versos auténticos de fray Luis, aun en los eróticos, salvo en la *Imitación de diversos*, aunque sí en el comentario en prosa de los *Cantares*. Dicha poesía, que se ha pensado atribuir también a Arias Montano, no creo que con mucho acierto, ya que si el escriturario componía pulidos y sonoros versos latinos solía ser desmañado en los castellanos, contiene estrofas de una magnífica rotundidad como éstas:

Rubios son como el oro,
que en el crisol se acendra, sus cabellos;
en ellos mi tesoro
tengo, pues son tan bellos
que me tiene cautivo en uno de ellos.

. . . . . .

las mejillas hermosas
cual nubes al oriente arreboladas,
más blancas son que rosas
de rojo matizadas,
cual colorados cascos de granadas,

. . . . . .

Parecen vuestros dientes,
más blancos que el marfil, a las manadas
que suben de las fuentes,
do fueron descargadas
del peso de la lana, y jabonadas.

Mucho menos bella es la *Canción a Cristo crucificado* — «Inocente cordero», — hoy atribuída a Miguel Sánchez, bastante torpe de dicción, aunque emotiva y sangrante, bien distinta del Cristo sereno y casi incruento de *Los nombres*. Más probable es que pertenezcan al gran agustino la canción *Del mundo y su vanidad* — «Los que tenéis en tanto / la vanidad del mundanal ruido» — y *A la vida religiosa* — «Mil varios pensamientos» —, que coin-

ciden en tono y expresiones con poesías típicas suyas [1]); la lira *En loor y honra de Dios Nuestro Señor*, tomando ocasión de las criaturas, que asemeja ser una variación sobre el tema de la *Noche serena*, *Qué descansada vida* y otras; *A la Magdalena*, que recuerda aspectos de la auténtica «Elisa, ya el preciado», y el conciso *Epitafio al túmulo del príncipe Don Carlos* y *Canción a la muerte del mismo*. Otras hacen claramente el efecto de imitaciones de discípulos que seguían de cerca el tono y ritmo del maestro como *A la Asunción de Nuestra Señora*, imitada de la oda a la Ascensión de Cristo, o «Virgen muy más que el sol resplandeciente», tomada del «Virgen que el sol más pura».

Al analizar las poesías originales y auténticas — dejando aparte las versiones —, vemos claramente una trayectoria, una evolución. Fray Luis empieza por imitar los modelos clásicos, bíblicos e italianos [2]). Entre las traducciones y primeras composiciones originales se señala un primer período de formación, en el que se encuentran algunos ejemplos de lírica erótica finos, exquisitos, que fray Luis no vuelve a repetir. Hacen el efecto de recreaciones literarias neopetrarquistas, pero en las que el lírico de sensibilidad delicada inocula una intensa ternura. El soneto «Agora con la aurora se levanta», de una ingenua dulzura intelectual, de cándido erotismo, tan finamente expresado que ha hecho pensar en joyas primitivas del «dolce stil nuovo», y otros dos, muy elegantes y sentidos, «Oh cortesía, oh dulce acogimiento» y «Después que no descubren su lucero» revelan ya a

[1]) Coster interpreta la oda *A la vida religiosa*, que considera como una de las más antiguas de fray Luis, como un eco de las inquietudes espirituales de su juventud que le llevaron al reposo de la orden religiosa agustina; como si fuera la expresión poética de su vocación.

[2]) Respecto a cuál de estas influencias es la más antigua, Menéndez y Pelayo creyó que fray Luis comenzó por imitaciones italianas, siguió por traducciones del griego y latín, después del hebreo, y llegó, por último, a las composiciones originales. Coster cree rebatir esta trayectoria señalando que fray Luis antes de 1560 no sabía el italiano, como dijo él mismo al hacer que Arias Montano le tradujera una obra mística italiana. Sin embargo, creo que aquí el hispanista se pasa de listo. El tono amoroso de las poesías de influjo italiano da a entender que se trata de obras de mocedad, incluso anteriores a su profesión religiosa. El testimonio de fray Luis se refiere al dominio completo de una lengua, tratándose de un delicado punto doctrinal; no a la ignorancia total del italiano. Además que del mismo modo que en el caso de Montano pudo un amigo o compañero traducirle literalmente los originales poéticos que él pusiera a continuación en verso castellano. Sin embargo, tampoco creo del todo la posición simplista de Menéndez y Pelayo, sino en la interferencia de diversas trayectorias, como digo más abajo.

un verdadero poeta. La llamada *Imitación de diversos*, caso único de férvida voluptuosidad y maliciosa ironía, que procede del *Collige virgo rosas*, y sus derivaciones italianas, es una gallarda muestra de la maestría del poeta juvenil en los metros de abolengo castellano. Una imitación de Horacio — así consta en el texto — es un caso típicamente español de verter la esencia de un modelo clásico en las alusiones circunstanciales que mejor encajaban en la época del imitador. Donde Horacio había hablado de la guerra de Numancia, de Aníbal, de las luchas de César, León, orgulloso de los triunfos españoles, exalta nuestras conquistas y batallas:

Al canto y lira mía
no dicen las escuadras, las francesas
banderas en Pavía
cautivas, ni las armas cordobesas,
ni el nuevo mundo hallado
ni el mar con turca sangre hora bañado.

Si el último verso, como parece, alude a la reciente batalla de Lepanto (1571), la poesía revela que en este momento León no había producido sus mejores odas, ya que tiene ésta todos los caracteres de un estilo de formación; y en ese caso se incluiría en el grupo el «Virgen que el sol más pura», aunque escrita en la cárcel. De todos modos, creo que lo más natural es pensar que cada trayectoria seguía su marcha sin ser obstáculo las formas más originales y logradas. Así, fray Luis, después de odas perfectas, podía seguir imitando a Horacio o a Petrarca. En las odas de tipo original, las dedicadas *A Santiago* y *A todos los santos* tienen las marcas de un estilo aun no acabado. Están ya en liras, estrofa que empleará principalmente fray Luis en todos sus momentos definitivos, y ofrecen momentos de gran belleza e inspiración. Un ejemplo de fusión de elementos paganos y cristianos se halla en las estrofas más finas en que se describe la nave que lleva los restos del Apóstol — en la primera de estas odas — que corta los mares, mientras miles de nereidas asoman el pecho sobre el agua para contemplar su paso:

y de ellas hubo alguna
que con las manos, de la nave asida,
la aguija con la una,
y con la otra tendida
a las demás que alleguen las convida.

Las deidades paganas junto al sepulcro de Santiago, denotan un sabor renacimiento, como los tritones y sátiros en sepulturas del plateresco, de espíritu inconfundible.

Las traducciones clásicas y bíblicas

Los libros segundo y tercero de la colección de poesías por fray Luis contienen versiones de Píndaro, en la lírica griega; Horacio, Virgilio y Tibulo, en la latina, y de los Salmos y Salomón en el Antiguo Testamento [1]). El libro segundo, o traducciones paganas, contiene las diez églogas y las dos primeras geórgicas de Virgilio, veinticuatro odas de Horacio, la elegía segunda del Libro segundo de Tibulo, un fragmento de Píndaro y, de los modernos, una composición del Bembo y otra de Juan de la Casa. Nos interesan, claro está, las versiones de los clásicos latinos. Desde Menéndez y Pelayo especialmente, suele estar incluído fray Luis en el grupo horaciano, pero no se insiste en su virgilianismo. Sin embargo, si seguimos una por una las versiones, veremos el empeño de envergadura de un Virgilio bucólico, completo en castellano. Si sólo llegó a traducir la mitad de las *Geórgicas*, en cambio nos ofrece completas todas las églogas. Además, la fina y tierna musicalidad, la cadencia íntima de los mejores momentos de fray Luis original están más cerca de Virgilio que de la impecable y seca perfección horaciana. Desde luego, el agustino debe mucho a Horacio, pero en el esquema de influjos cabe poner mano a mano a los dos más grandes poetas latinos de la Edad de Oro. Fray Luis da el espíritu de los clásicos más que la letra. Las églogas virgilianas están traducidas en tercetos y octavas reales. El traductor se permite ampliaciones, cambios, interpretaciones que dan un sabor vivo y personal a lo que en manos de un frío reproductor no pasaría de un frío esqueleto de poeta. En muchos casos preferimos la cadenciosa concisión virgiliana a la difusa forma que la rima y la métrica exigían, pero no cabe

[1]) En las *Anotaciones* a Garcilaso del Brocense (1577) se insertan, sin nombre de autor, cuatro odas de Horacio traducidas por fray Luis. Otros fragmentos de traducciones sacras o profanas se hallan recogidas, como citas, en las obras doctrinales del propio León. El autógrafo de la traducción en tercetos de algunos capítulos del *Libro de Job* se halla en la Academia de la Historia y procede del Convento de Agustinos de San Felipe el Real.

dar más idea de un creador de belleza al trasladarle a un idioma de naturaleza diversa, de lo que hace fray Luis. Así, el conciso final de la égloga primera:

> Et jam summa procul villarum culmina fumant
> majoresque cadunt altis de montibus umbrae,

se expande en cuatro versos de sabor garcilasista:

> Y ya las sombras caen de las montañas
> más largas, *y convidan al sosiego,*
> y ya de las aldeas y cabañas
> despide por los techos humo el fuego [1]).

Igualmente se permite comentar: «Castaneae molles», son «castañas injertas»; y cambiar la causa por el posible efecto: «pressi... lactis», «queso muy sabroso» [2]).

Otro poeta que no hubiese sido fray Luis hubiese producido una falsificación; el encanto de los tercetos y octavas de estas versiones consiste en que a la vez conservan el espíritu de Virgilio y los comentarios de otro gran poeta. En las traslaciones de Horacio tiende a reproducir la concisa impasibilidad del modelo, y el «Beatus ille» — tan importante en la influencia sobre el mundo original de fray Luis — da un «Dichoso el que de pleitos alejado», de extraordinaria belleza formal e interna. El pasaje:

> Labuntur altis interim rivis aquae;
> queruntur in silvis aves,
> fontesque lymphis obstrepunt manantibus
> somnos quod invitet leveis,

se vierte con esta fluidez que lleva al tono del «Qué descansada vida»:

[1]) Igualmente el

> ...quo ferrea primum
> desinet ac toto surget gens aurea mundo,

se amplifica en:

> El hierro lanzará del mundo él solo,
> y de un linaje de oro el más preciado
> *el uno poblará y el otro polo.*

[2]) Sobre algún error de traducción en el fray Luis de León juvenil, véase Coster, *Fray Luis de León* («Revue Hispanique», 1922, pág. 212).

El agua en las acequias corre, y cantan
los pájaros sin dueño;
las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño.

Los deliberados anacronismos vivifican los temas imitados dándoles la actualidad de las ideas y las modas, como al comentar una alusión a los nobles, en Horacio, como «el que de los godos desciende», y al hablar, con honda y precisa emoción, al traducir otra oda, del «canto dolorido — de la flauta alemana».

Ejemplos de las bellezas de fray Luis en la versión son las de la oda «O navis, referent in mare te novi» [1]), de «Impios parrae...», de «Quis multa gracilis te puer in rosa», etc. A las versiones que agrupó fray Luis se añaden, con fundamento, nueve odas horacianas más y fragmentos de tragedias de Eurípides y Séneca. Otro mundo diverso, se halla en el libro tercero, o «traducciones sagradas». En un breve prólogo fray Luis se olvida de haber traducido la égloga segunda de Virgilio, y sermonea, como Malón de Chaide, aunque siempre con el encanto de su estilo: «Y pluguiese a Dios que reinase esta sola poesía en nuestros oídos, y que sólo este cantar nos fuese dulce, y que en las calles y en las plazas de noche no sonasen otros cantares, y que en éstos soltase la lengua el niño, y la doncella recogida se solazase con esto, y el oficial que trabaja aliviase su trabajo aquí. Mas ha llegado la perdición del nombre cristiano a tanta desvergüenza y soltura, que hacemos música de nuestros vicios, y no contentos con lo secreto de ellos, cantamos con voces alegres nuestra confusión». No sabemos si convendría se cumpliesen nunca estos sanos propósitos; no nos acostumbramos a figurarnos a la muchacha casadera o al herrero dando al yunque entonando los salmos de David en lengua vulgar; el traductor de *Collige virgo rosas* sabía esto de sobra, aunque alguna vez, como en *La perfecta casada*, le asomase el predicador moralizante que casi todo fraile lleva dentro. Pero lo que nos importa aquí es el valor de las versiones prologadas. «Procuré, cuanto pude — nos advierte — imitar la sencillez de su fuente y un sabor de antigüedad que en sí tienen, lleno a mi parecer de dulzura y majestad.» Y la obra justifica el deseo. Fray Luis ha dado unas hondas y vivas interpretaciones

[1]) Esta versión debe de ser de 1568.

al mundo inquieto y profundo de los Salmos. Claro es que se permite ampliar las profecías como en el «Quare fremuerunt»: «Y pues con cruz durísima — tu cuerpo lastimaron afligiéndolo», lo cual hoy parece de cierta devota ingenuidad.

Entre las magníficas versiones de los más bellos salmos, destaca la de «Coeli enarrant gloriam Dei», tentada dos veces, sobre todo en la concisa y rotunda forma: «Los cielos dan pregones de tu gloria»; el tono de ruegos y lamentos suavemente trasladados de «Dominus illuminatio mea» y «Quaedmodum desiderat cervus»; y las imágenes y sentimiento de la naturaleza del «Benedic, anima mea» (CIII):

> Alaba, oh alma, a Dios, Señor, ¿tu alteza
> qué lengua hay que la cuente?
> Vestido estás de gloria y de belleza
> y luz resplandeciente.
> Encima de los cielos desplegados
> al agua diste asiento.
> Las nubes son tu carro, tus alados
> caballos son el viento.

Las versiones de los Salmos son a la vez expresión del sentimiento de fray Luis hermanado con los rezos de su breviario y un sincero comentario a las poesías sacras, mucho más hondo que sus literarias aficiones a los clásicos.

El sentimiento de la naturaleza y el neoplatonismo en las poesías originales de fray Luis

En el mundo original de fray Luis se señala un segundo período caracterizado por el predominio del influjo de Horacio. La forma adquiere más seguridad. Las notas personales se acentúan, pero un modelo clásico se impone a la estructura de toda la composición. Son el ejemplo más típico las odas *Qué descansada vida* y *La profecía del Tajo*. La primera procede del *Beatus ille*, que, como indicábamos, traducía con personal soltura nuestro poeta, pero sustituyendo el tono epicúreo y final escéptico por un desengañado estoicismo cristiano e intercalando muestras de la naturaleza vista y sentida; rincones del jardín «la Flecha», de los agustinos de Salamanca. Los tonos de cosa conocida y obser-

vada; las techumbres mudéjares de los palacios — «ni del dorado techo — se admira, fabricado — del sabio moro en jaspes sustentado» —, que dan un sabor muy Renacimiento a la poesía [1]); la suave delectación en el huerto, la fontana y el viento; el contraste con la tempestad en alta mar, la solución del sosiego del músico al son dulce, acordado, del plectro, descubren que fray Luis, aun siguiendo la estructura del *Beatus ille*, estaba en su propio dominio. El defecto técnico de la palabra partida en dos versos — miserable - mente — puede achacarse al modelo Horacio, que no lo había hecho en la oda segunda del libro quinto, pero sí en la epístola *Ad Pisones* [2]).

Otra famosa oda de Horacio, *Nerei vaticinium de ruina Trojae* — «Pastor cum traheret per freta navibus» —, indica las líneas generales de la *Profecía del Tajo*. Signo perfecto de la síntesis de Edad Media y Renacimiento español, una dignidad romana y una forma impecable — como en *Le Cid* de Corneille — visten la leyenda heroica nacional. Pero fray Luis, como el trágico francés, está muy lejos de la Edad Media, que casi ha quedado reducida a un pretexto. Para los autores de los romances viejos sobre el último godo, éste es un personaje trágico y desgraciado que inspira lástima y al que redime el arrepentimiento; en la oda de fray Luis

[1]) Igualmente introduce esta alusión a las techumbres mudéjares — en bello y vivificador anacronismo, de sabor de época — al ampliar el texto de la oda 18 del libro II de Horacio:

> Non ebur neque aureum
> mea renidet in domo lacunae,
> non trabes Hymettiae
> premunt columnas ultima recisas
> Africa.

en la típica forma leonina:

> Aunque de marfil y oro
> no está en mi casa el techo jaspeado
> *con la labor del moro,*
> ni las vigas de Himecia han sustentado
> columnas muy labradas
> de los confines de Africa cortadas.

[2]) quam lingua, Latium; si non ofenderet unumquemque poetarum limae labor, et mora. Vos o Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non...

Según un manuscrito que estudió Onís, la poesía «¡Qué decansada...!» hacía referencia al retiro en Yuste de Carlos V, curiosidad que no creemos aceptable, ya que fray Luis, por la sincera intimidad de la oda, se ve que habla por cuenta propia, de no ser aquello un pretexto. En tal caso dataría de 1557. («Revista de Filología Española», 1915.)

el «injusto forzador» es simplemente un ser execrable. La forma sigue el brioso movimiento del original horaciano:

> Eheu, quantos equis, quantus adest viris
> sudor, quanta moves funera Dardanae
> genti?
> .....
> Ay cuánto de fatiga,
> ay cuánto de sudor está presente,
> al que viste loriga,
> al infante valiente,
> a hombres y a caballos juntamente.

Hay una amplificación de la concisa brevedad del «Pastor», pero indudablemente creando una imitación superior. El «acude, corre, vuela, — traspasa el alta sierra, ocupa el llano» es un prodigio de rápida y enérgica expresión de inquietud bélica, valiéndose de un idioma al que se dan calidades que no quedan inferiores respecto a las del latín. El verso «a toda la *espaciosa y triste* España» ha sido interpretado con sentido noventayochista — estepa y melancolía — por críticos que se pasan de listos. Lo espacioso es en tal caso la amplitud de una península como la ibérica, de la que rápidamente había de adueñarse el árabe; lo «triste» se debía a su inminente situación de esclava de otro pueblo, «destruición de España» como se decía de la conquista, en la Edad Media. Creo que esta sencilla exégesis es la más honrada.

Pero fray Luis alcanza una perfección en un tercer período, desligada de la sujeción a modelos determinados. La adivinación de la naturaleza en *Qué descansada vída* continúa ricamente matizado. Tres odas representan hermosamente este momento: *A Salinas, A Felipe Ruiz* — «¿Cuándo será que pueda...?» — y *Noche serena*. Las tres son de fecha tardía. La primera no puede ser anterior a 1567, en que conoció al músico, y por razones de estilo ha permitido ser situada hacia 1577; y a las otras dos se asigna una fecha entre 1576 y 1580. En «¿Cuándo será que pueda?» las tres estrofas que describen la tempestad — «¿No ves cuando acontece...?» — revelan sobriamente una visión rápida y sintética de toda la naturaleza en dinamismo: el soplar del viento, el polvo que asciende al cielo; la imagen bíblicopindárica de Dios que entre las nubes hace mover su carro; el rayo, el trueno, la lluvia; el terror de los aldeanos al ver perdida su cosecha. El contraste

entre la violenta dinamicidad de esas tres estrofas y la serenidad del resto de la composición sólo ha sido igualado, en música, por la parte de la tempestad entre los motivos risueños y tranquilos de la vida pastoril en la *Sexta sinfonía* de Beethoven. La *Noche serena*, que fué dedicada a un antiguo amigo, Diego de Loarte — aparece el apellido también en las formas Olarte y Oloarte —, arcediano de Ledesma. Un mundo nuevo nos descubre aquí el poeta; la contemplación de la noche estrellada, la comparación de la tierra ínfima y llena de dolo, con la magnífica morada clara y hermosa, la expresión de tristeza y hastío de la vida mortal para aspirar al reino de la paz, de la primavera eterna, en una emocionada síntesis, distinta de la poesía de moda. Aquí se adelanta fray Luis a la elegante y sentida intimidad de los primeros románticos, como Wordsworth, que, como era natural, llevaron más anécdota, menos platonismo — «Far Star of Evening Splendor of the West, — Star of my Country» —. El puro reino intelectual quedaba cada vez más patente en el agustino. En la oda *A Salinas*, un aire sereno y luminoso nos hace ascender de la naturaleza inferior al reino de la armonía de los universos y las ideas.

Fray Luis de León era esencialmente platónico, en la concepción de las ideas — de la que deja tantos vestigios en prosa y verso — como en la posición intelectual de creación, de poesía distinta de la sistematización aristotélica. Fray Luis se eleva de la naturaleza vista a los arquetipos de las cosas, pero no en forma muerta y erudita, sino alentando una creación de nueva vida intelectual. Platón fué el gran filósofo y poeta — esto es, creador —; San Agustín, otra gran alma análoga, aunque llena de pasión e inquietud; el agustino del siglo XVI al contener sus violencias llevaba la cultura de su orden al modelo primero, al reino del autor del *Fedón* y el *Banquete*. El concepto pitagórico de que la naturaleza «está compuesta de números concordes», se une a la serena dulzura de las ideas platónicas, reposo en que el alma «ningún accidente, extraño o peregrino, oye o siente». La oda *A Salinas* es la más bella expresión de la armonía de las esferas, en que Dios, el gran Maestro, pulsa la inmensa cítara de los mundos:

> produce el son sagrado
> con que este eterno templo es sustentado.

En la *Noche serena* aspira a un cielo intelectual de amor, rico, luminoso, florido: «Está el amor sagrado...»; «Inmensa hermosura aquí se muestra toda», «¡Oh campos verdaderos! ¡Oh prados!». En la oda a Felipe Ruiz, «Cuándo será que pueda», aspira el poeta a romper la prisión corporal y «contemplar la verdad pura sin duelo». Su ideal no es la inefable pasividad del éxtasis; quiere ver las razones de todas las cosas, cómo se asientan los elementos, conocer «las inmortales columnas do la tierra está afirmada», los límites del mar, las causas de los temblores y los vientos, del suceder de las estaciones. Pero todavía desea el conocimiento de otros orbes mejores:

> Y de allí levantado,
> veré los movimientos celestiales.

Sabrá quién rige las estrellas y enciende sus luces hermosas, dónde se mantiene la fuente de vida y luz del fuego del sol y podrá llegar todavía a una región más excelsa:

> Veré sin movimiento,
> en la más alta esfera las moradas
> del gozo y del contento,
> de oro y luz labradas,
> de espíritus dichosos habitadas.

Esta alusión poética, inefable, inconcreta a figuras angélicas cuyo reposo solemne da un aspecto de las puras ideas platónicas, revela hasta qué cimas, intuídas por un creador intelectual, más allá de una época y un modo de decir, puede llegar la poesía de nuestro siglo XVI [1]).

El sentimiento religioso

El concepto platónico y la intuición de la naturaleza se unen en fray Luis a un fervoroso sentimiento cristiano. Las traducciones de los Salmos ya encierran sus anhelos de salvación, de redención en Cristo — adivinados en las alusiones proféticas —, de

[1]) Sobre los manuscritos de las poesías de fray Luis, véase Adolphe Coster, *Notes pour une édition des poésies de Luis de León* («Revue Hispanique», t. XLVI), y *A propos d'un manuscrit des poésies de Luis de León* (id.).

llegar a Dios por la poesía de la naturaleza. Nos hemos referido a la oda a la Virgen escrita en la prisión, pero las más personales expresiones líricas de religiosidad se hallan en dos poesías completamente originales. Una de ellas, *En la Ascensión*, puede representar el segundo estilo de fray Luis. Tratándose de un asunto cristiano, lo que no puede ser un modelo de Horacio concreto es todavía un recuerdo de la técnica. El comienzo «in medias res», las preguntas, el movimiento contenido de la poesía hacen aún pensar en Horacio. El sentimiento, el tema, profundamente cristiano, revelan la hondura de fray Luis, aun sin llegar a su más alta cima. Un cierto efectismo, en el verso final, de acabar en el «¡Cuán pobres y cuán ciegos, ay nos dejas!» — de no continuar, como en algún manuscrito, con cuatro estrofas más, que restan interés al conjunto —, denota un logro técnico, pero inferior a la sincera serenidad del mejor fray Luis. Ésta, en el orden religioso, se halla en la oda *Morada del cielo*, en que penetra en las alturas de la mística, con un sentimiento de la naturaleza asociado al Pastor divino que, vestido de púrpura y nieve, conduce su manada por los campos eternamente fértiles de rosas inagotables, como en un lienzo primitivo. Todos los elementos de la lírica de fray Luis se funden en este poema insuperable. La serenidad de la «alma región luciente» sin hielo ni fuego, coronada por la luz del sol, montañosa, bañada en «la vena del gozo fiel», armoniza con la música suprema de la oda *A Salinas:*

Toca el rabel sonoro
y el inmortal dulzor el alma pasa,

y con el misterio de la Eucaristía: «Pastor y pasto Él solo» en «mesa llena», para resolverse en aspiración mística:

¡Oh son, oh voz, siquiera
pequeña parte alguna descendiese,
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese,
y toda en ti, oh amor, la convirtiese!

Estas composiciones, como las más típicas del poeta, están compuestas en liras. Fray Luis no era un innovador externo, pero la acomodación de estas estrofas a su inspiración trascendental las ha hecho suyas por derecho propio, aun teniendo rivales en lo

musical en Garcilaso y en lo amorosamente lírico en San Juan de la Cruz. Fray Luis suele ser desmañado en detalles externos, pero al llegar a la cima de las cuatro odas más perfectas se superan esos defectos exteriores. A diferencia de Garcilaso, Góngora o Rubén, que encarnan todo un estilo, una época, fray Luis, dentro de la significación de su tiempo, es ante todo un poeta personal. Por eso, más que en la continuidad de una obra, como en los casos citados, fray Luis, más desigual que cualquiera de ellos o de otros menores, está plenamente en cumbres aisladas. Representa un mundo intelectual y sereno, aparte de la tradición lírica formal española [1]) y que, volviendo a nuestros días, podría sugerirnos, con todas sus diferencias, la posición de un Valéry y un Guillén. Fray Luis es castellano por motivos íntimos, por la condición serena, armónica, honda sin magnificencias externas. Desigual, y a veces descuidado como buen castellano, pero, con

[1]) Con todo, fray Luis llega a veces a verdaderas intuiciones de la musicalidad de efectos exteriores en su verso. Así, la estrofa primera, aunque tal vez subconscientemente, de la oda *A Salinas*, por la repetición del sonido *s*, produce un efecto comparable al predominio de los violines en una orquesta, para nuestro oído:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada;
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

Textos de las poesías de fray Luis: «Autores Españoles», t. XXXVII; *Poesías del Maestro Fray Luis de León, coleccionadas, corregidas y publicadas a la vista de todas las ediciones anteriores y de muchos manuscritos*, por don FRANCISCO BESALÚ, Madrid, 1872; *Poesías*, con notas de MENÉNDEZ Y PELAYO (edición Academia Española, Madrid, 1928); *Obras poéticas del Maestro Fray Luis de León*, texto y notas del Padre J. LLOBERA, t. I; *Las poesías originales*, Cuenca, 1931.

Textos y comentarios a poesías inéditas y atribuídas: MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poesías inéditas de Fray Luis de León*, en «Estudios Literarios», 1920; A. LAFORESTIER, *Poésies attribués à Fray Luis de León* («Revue Hisnique», 1919).

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*; BELL, *Fray Luis de León como poeta*, en obra citada, pág. 251; FEDERICO DE ONÍS, *Sobre la transmisión de la obra poética de Fray Luis de León* («Revista de Filología Española», 1915); ADOLPHE COSTER, *Fray Luis de León* («Revue Hispanique», 1921-22); P. CONRADO MUIÑOS, *Influencia de los agustinos en la poesía castellana* («Ciudad de Dios», t. XVII y XVIII); A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Fray Luis de León en la poesía castellana* («Miscelánea Conquense», Cuenca, 1929); P. ZACARÍAS GARCÍA VILLADA, *Dos códices de las poesías de Fray Luis de León en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* («Boletín Menéndez y Pelayo», 1922); ADOLPHE COSTER, *A propos d'un manuscrit des poésieś de Fray Luis de León*, 1919.

Entre los traductores de las poesías de fray Luis figuran Ticknor, Churton y Henry Phillips, en inglés, Guardia y Boris de Tannenberg, en francés.

eso mismo, alma capaz de sentir el paisaje celeste de la llanura inmensa y adivinar en ella la presencia callada de Dios.

La prosa de fray Luis de León

Fray Luis en verso es el creador de cumbres de belleza. En prosa es, a la vez, el acierto y la doma constante de un estilo. El cuidado del período en las obras doctrinales castellanas nos da al fray Luis consciente, depurador, que lima y cincela. Según Menéndez Pidal, «puede permitirse la creencia» de que fray Luis «es quien empieza a tratar la lengua española como una lengua clásica, lo mismo que los autores griegos y latinos hicieron con las suyas maternas». La medida de las palabras, la colocación en la frase, la aplicación de la musicalidad de un poeta a las construcciones en prosa con su ritmo peculiar, y distinto de las condiciones del verso, hacen que fray Luis cree un estilo inteligentemente artístico que, sin separarse de la naturalidad y la expresión castiza, posea calidades conscientes de elevada nobleza. Fray Luis llega a la trabajada y elegante sencillez sin afectación, sin violencias, sin superfluidad, pero con ricos matices de cadencia y con un propósito de selección y composición. El conocimiento de las lenguas clásicas y del hebreo hacía a fray Luis darse cuenta de los profundos procedimientos que nuestro idioma tenía para producir efectos análogos a los que se conseguían en los idiomas antiguos. Su humanismo escriturario le enseñaba, le hacía ver nuevas posibilidades en nuestra habla. Estaba muy seguro de los medios y matices expresivos de nuestra lengua; defendía el escribir los libros de asuntos graves en lengua vulgar, amoldando ésta a cada asunto y contenidos determinados. «En la forma del decir — escribe — la razón pide que las palabras y las cosas que se dicen por ellas sean conformes, y que lo humilde se diga con llaneza, y lo grande con estilo más levantado, y lo grave con palabras y figuras cuales conviene.» Para estos fines no cree en la inferioridad del español: «En lo que toca a la lengua no hay diferencia, ni son unas lenguas para decir unas cosas, sino en todas hay lugar para todas; y esto mismo de que tratamos no se escribiera como debía por sólo escribirse en latín, si se escribiera vilmente; que las palabras no

son graves por ser latinas, sino por ser dichas como a la gravedad le conviene, o sean españolas, o sean francesas; que si porque a nuestra lengua la llamamos vulgar se imaginan que no podemos escribir en ella sino vulgar y bajamente, es grandísimo error; que Platón escribió no vulgarmente ni cosas vulgares en su lengua vulgar, y no menores ni menos levantadamente las escribió Cicerón en la lengua que era vulgar en su tiempo; y por decir lo que es más vecino a mi hecho, los santos Basilio y Crisóstomo, y Gregorio Nacianceno y Cirilo, con toda la antigüedad de los griegos, en su lengua materna griega, que, cuando ellos vivían, la mamaban con la leche los niños y la hablaban en la plaza las vendederas, escribieron los misterios más divinos de nuestra fe, y no dudaron de poner en su lengua lo que sabían que no había de ser entendido por muchos de los que entendían la lengua». No por esto fray Luis se deja llevar por la forma de hablar del bajo pueblo sin compostura y selección, sino, por el contrario, nos dice: «No hablo desatadamente y sin orden», «pongo en las palabras concierto, y las escojo, y les doy su lugar». Fray Luis afirma que el buen hablar es «negocio de particular juicio», en el que hay que elegir las palabras y sus sonidos y aun contar las letras, pesándolas y midiéndolas al componer las cláusulas, «para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino con armonía y dulzura». Las obras en prosa de fray Luis vienen a ser, como también se ha dicho hoy de los más profundos libros de Unamuno, series de comentarios. En ellos el agustino quiere, por medio de las palabras, exponer y matizar el objeto de los temas glosados por un procedimiento tan claro y patente como el de la plástica. Para ello, al frente de uno de sus libros se vale de la comparación de la pintura, de notable valor, ya que, según algunos intérpretes, nuestro escritor cultivó realmente el arte del pincel. «Conforme a lo que suelen hacer los que saben de pintura y muestran algunas imágenes de excelente labor a los que no entienden tanto del arte, que les señalan los lejos y lo que está pintado como cercano, y les declaran las luces y las sombras, y la fuerza del escorzado, y con la destreza de las palabras hacen que lo que en la tabla parecía estar muerto, viva ya y casi bulla y se menee en los ojos de los que lo miran, ni más ni menos mi oficio en esto que escribo será presentar... esta imagen que he dicho labrada por Dios, y ponérsela delante la vista y señalarle

con las palabras, como con el dedo, cuanto en mí fuere, sus hermosas figuras con todas sus perfecciones.» Si se cotejan las obras en prosa de León, se verá que hay una evolución desde un momento que, sin ser exuberante, tiende al rico ornato, a una forma de expresión cada vez más sobria y concisa. *De los nombres de Cristo* se hallan en el punto medio y en la plena madurez de su estilo.

Fray Luis es un verdadero creador de serenas bellezas. Los motivos de su poesía se expresan con honda emoción lírica y dentro de las propiedades y condiciones propias de la prosa. Así, el motivo del cielo estrellado se repite, con variados matices, en las diversas obras doctrinales. Una comparación de *La perfecta casada* lleva al escritor a decirnos «cómo la luna llena en las noches serenas se goza rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres, las cuales todas parece que avivan sus luces en ella y que la remiran y reverencian». Al traducir con alma de poeta un versículo del Libro de Job. «Dios, hacedor mío, dador de cantares en noche», comenta que el Hacedor «siembra... el cielo con las estrellas, las cuales con su claridad, hermosura y muchedumbres convidan a los hombres a que alaben a Dios». Porque «nadie alza los ojos en una noche serena, y ve el cielo estrellado, que no alabe luego a Dios, o con la boca u dentro de sí con el espíritu». En la mesura perfecta y equilibrada *De los nombres de Cristo*, Marcelo — que parece el más fiel retrato del autor — nos dice que habla en los oídos de las estrellas, y comunica con ellas sus cuidados y sus ansias, en las noches. El comienzo del nombre «Príncipe de paz» es una exposición de la emoción de la noche serena y de su plástica expresión de la belleza y sosiego del Sumo Bien. La idea de la paz se nos manifiesta en «esta vista hermosa del cielo que se nos descubre agora, y el concierto que tienen entre sí aquestos resplandores que lucen en él», «adonde el ejército de las estrellas, puesto como en ordenanza y como concertado por sus hileras, luce hermosísimo, y adonde cada una dellas inviolablemente guarda su puesto, adonde no usurpa ninguna el lugar de su vecina...; antes, como hermanadas todas y como mirándose entre sí y comunicando sus luces las mayores con las menores, se hacen muestra de amor, y como, en cierta manera, se reverencian unas a otras, y, todas juntas, templan a veces sus rayos y sus virtudes, reduciéndolas a una pacífica unidad de virtud, de partes

y aspectos diferentes compuesta, universal y poderosa sobre toda manera». Este cielo estrellado es «dechado de paz clarísimo y bello»; «mirándolo, pone en nuestras almas sosiego...», «con sólo tener los ojos enclavados en él con atención, sin sentir en qué manera, los deseos nuestros y las afecciones turbadas, que confusamente movían ruido en nuestros pechos de día, se van quietando poco a poco, y, como adormeciéndose, se reposan, tomando cada una su asiento y reduciéndose a su lugar propio, se ponen sin sentir en subjección y concierto»; «la razón... concibe pensamientos altos y dignos de sí, y... se recuerda de su primer origen, y al fin, pone todo lo que es vil y bajo en su parte, y huella sobre ellos...» «¿No veis el silencio que tienen agora todas las cosas, y cómo parece que mirándose en este espejo bellísimo se componen todas ellas y hacen paz entre sí?»

Las traducciones y «La perfecta casada»

La primera de las obras en prosa de fray Luis es la *Traducción literal y declaración del Libro de los Cantares*. Fué uno de los motivos, aunque no el capital, del proceso de fray Luis, y estaba dirigida a la monja Isabel Osorio. Sostenía fray Luis que el *Cantar de los Cantares* de Salomón era un bucólica erótica de Salomón a su esposa, lo cual no invalidaba el sentido místico y poético que a la vez tenía el libro. Fray Luis traduce y comenta extensamente. Su alma de poeta, su sensibilidad despierta y aguzada le lleva a comentarios del amor y los enamorados de una insuperable y ardorosa fuerza de expresión. El «Bésame de besos de tu boca», que también había de entusiasmar a Santa Teresa, se comenta en la frecuencia con que los enamorados creen que la persona amada les ha robado el alma, «la cual, porque parece tener su asiento en el aliento que se coge por la boca, de aquí es el desear tanto, y deleitarse los que se aman en juntar las bocas y mezclar los alientos, como guiados por esta imaginación y deseo de restituirse en lo que les falta de su corazón, o acabar de entregarlo todo». Fray Luis, con alma juvenil, sin la grave severidad que proporcionaron a su espíritu la cárcel y los odios de los rivales, había producido, en estos comentarios, una obra maestra en que se acudía a motivos del amor y de costumbres populares, en una prosa rica que res-

piraba alegría y optimismo. Todo un poeta, próximo al de los finos sonetos amorosos, se manifestaba al comentar la solicitud de la amada o el cuidado y pasión del esposo, o las alusiones a la vida campestre, a la caza, a las faenas de la tierra. A la vez, al comentar las palabras y expresiones del texto hebreo, exprime las posibilidades del castellano, precisa el sentido de las palabras, depura el estilo. «Propio es de los que sueñan o imaginan con desaliño alguna cosa, antojárseles que ven ansí lo ausente y que está lejos, como lo cercano y presente, juntando cosas diferentes y de diversos tiempos, como si todo fuese un mismo negocio. Está en su lecho, desmayada, la esposa, y parécela que ve venir a su esposo volando por los montes y los collados, como si fuese una cabra o un corzo, animales ligerísimos. Es prestísimo Dios en dar favores a los suyos. Veisle, está ya tras nuestra pared acechando por las ventanas, descubriéndose por las celosías. Todo este mostrarse, absconderse, no entrar de rondón sino andar acechando, ora por una parte, ora por otra, es natural de los muy requebrados, y son unos regalos y juegos graciosísimos del amor; lo cual se pone aquí con gran propiedad y hermosura de palabras. Ansí que cuando ella lo ve, por entre las puertas, él de presto se quita de allí, y corre a mostrarse por las saeteras de la casa, y de allí, siendo visto, se muda a las rejas y se asoma un poco, y ansí de un lugar a otro y en todo ella le sigue y alcanza con la vista; y esto es muy común acá, cuando uno se absconde burlando, decirle el otro burlando: ¡Ah!, bien te veo la cabeza, veo agora los ojos por entre las puertas; que ya se ha quitado; Helo, helo allí, por la ventana asoma.» De tal manera fray Luis está empapado en la poesía del libro del Antiguo Testamento y a la vez revive los motivos con alusiones a su tiempo y a las cosas vistas, que crea de nuevo, lleno de juventud, de pasión y de poesía, uno de los libros eróticos más bellos del mundo. El tímido seminarista que anidaba en el alma de Ernest Renan se sintió también atraído, en el siglo XIX, por la belleza de la bucólica recia de Salomón, pero su fina versión dista mucho del aliento poético y cálida vitalidad de las glosas y texto de la obra de las mocedades espirituales del agustino.

La perfecta casada, aunque directamente doctrinal, pertenece a un fray Luis que está cerca del comentador de los *Cantares*. Se dirigía a una casada, María Varela Osorio, y se publicó en Sa-

lamanca, en 1583. El libro, para ser un espejo y ejemplar de lo que debe ser la esposa cristiana, comenta un capítulo (el XXXI) del Libro de los Proverbios, pero el escritor va creando un cuadro en el que alternan las sátiras antifeministas, sugeridas de una parte por una obra de Vives *De institutione feminae christianae* y de otra por los antiguos Padres de la Iglesia, con las observaciones de las costumbres más pintorescas de su tiempo. Así aparecen las damas de la época con sus niñerías, sus caprichos, sus afeites y colores, sus trajes y regalos, en un vistoso cuadro que no dejaban de deleitar al censor, a juzgar por la recreación en los detalles. Así surgen llenas de vida las mujeres del siglo XVI, que, como las de todos los tiempos, prefieren «lo costoso y preciado» a lo simplemente «galano y hermoso»: «Ha de venir la tela de no sé dónde, y el brocado más alto, y el ámbar que bañe el guante y la cuera, y aun hasta el zapato, el cual ha de relucir en oro también, como el tocado, y el manteo ha de ser más bordado que la basquiña; y todo nuevo y todo reciente y todo hecho de ayer, para vestirlo hoy y arrojarlo mañana». Aunque no haya relación de influjo, *La perfecta casada* sigue la línea del costumbrismo femenino del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, más fino y depurado en fray Luis, pero irrumpiendo igual y poniéndose en primer plano literario, en una obra que debiera ser de tendencia ascética y doctrinal. El sentimiento de la naturaleza del poeta tiene también aquí su expresión al describirse el ideal de la vida campestre y los encantos del amanecer: «Pues el cantar de las aves, ¿qué duda hay sino que suena entonces más dulcemente, y las flores y las hierbas y el campo, todo despide de sí un tesoro de olor?» Así se compone un rico tratado de prosa elegante, típico del Renacimiento, salpicado de citas clásicas, en que las notas pintorescas complementan la gravedad del tema central, el comentario de la Escritura, el dibujo de la esposa casera, honesta, fiel.

Un mundo diverso se expresa, en el fray Luis, acrisolado en la desgracia y el desengaño, en la gran declaración escrituraria de sus últimos años, en que el texto se acomoda a un nuevo estado de ánimo, *La exposición del Libro de Job*, dedicada «a la muy religiosa madre Ana de Jesús», carmelita descalza, amiga de Santa Teresa. Fray Luis veía en el Job en desgracia y cercado de injusticias un retrato simbólico de sus propias cuitas y altibajos. Pensaba en el dicho de San Pablo: «Ya nos gozamos en las tribulaciones»,

recordaba sus experiencias propias en la «milicia de paciencia». En el estilo del libro que traduce quiere aunar «el sentido latino y el aire hebreo»; en los comentarios llega a una íntima y sencilla forma expresiva, que hace pensar en el predominio de los grises en la última época del Greco.

Fray Luis ya no gusta de hablar de amores y de la alegre faena de los campos, sabe de la «rabia enemiga», de «miseria luenga», del «dolor puro», y ha adquirido quilates de energía y dureza en su concisa expresión: «El uno dice los bueyes, el otro luego las ovejas quemadas, el otro los camellos robados, el otro los hijos muertos, y todos la familia pasada a cuchillo, para que viéndose caer, y no por escalones, sino de golpe, la graveza dél le despedazase el juicio». El ánimo desengañado ve en todas las cosas vanidad. Fray Luis, con sus experiencias, «hace regla general de lo que es la vida de todos», como Job en la Escritura, y el conocimiento de sus propias miserias «le abre los ojos para conocer que el más dichoso vive en trabajo, y que todo el vivir es un continuo padecer». Lo mismo ocurre en las edades y los estados, «todos laceran»; los ricos y poderosos «a fuerza del tormento que les dan sus cuidados, confiesan que padecen miseria», y los ascetas que buscan la paz del cielo están llenos de angustias y desesperanzas: «Si volvemos los ojos a los que en los bienes del cielo buscan la paz del espíritu, ¿quién podrá referir los peligros de este camino, los estropiezos que en él les pone el demonio, sus ardides, sus sutilezas, los lazos llenos de engaño encubierto?»

La significación de «Los nombres de Cristo»

El momento armónico, equilibrado entre los dos estilos o dos grados de estilo, de la prosa de fray Luis se halla representado en su obra más perfecta *De los nombres de Cristo*. Gran parte de ella se compuso en la prisión. Se distribuye en tres libros y está escrita en diálogos entre tres religiosos, Sabino, Marcelo y Juliano. Éstos, en la época de las vacaciones, siendo religiosos del convento de agustinos de Salamanca, pasan las horas del calor en una huerta del monasterio, a las orillas del Tormes, y se proponen dialogar de cosas del espíritu. El tema sobre el que discutirán se halla en un papel que lleva Sabino y que contiene los nombres que se dan a

Cristo en las Sagradas Escrituras. No hace mucho se ha encontrado un opúsculo de otro agustino coetáneo, el beato Alonso de Orozco, *De nueve nombres de Cristo*, y algún crítico ha pensado en que pudiera ser, no sólo la fuente de fray Luis, sino que se aludiera a él en el mismo apunte de Sabino. Desde luego, la distancia artística entre ese librito y *Los nombres* de fray Luis es inmensa; y no es imposible que se trate de lo contrario: de un extracto de la magna obra del poeta. El escenario preparado para sus diálogos teológicos denota el sentimiento de la naturaleza, concretado en los sitios más queridos por el autor, y se describe al comienzo de cada una de las tres partes. En la primera, una mañana calurosa del 29 de junio, «es la huerta grande y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas eso mismo hacía más deleite en la vista, y sobre todo la hora y la sazón». Los interlocutores se sientan, «gozando del frescor», «a la sombra de unas parras» y junto a la corriente de una pequeña fontecilla que «entraba en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropezando parecía reírse». Delante de los ojos se ofrece «una alta y hermosa alameda»; más lejos ven el río Tormes y su vega; «el día era sosegado y purísimo y la hora muy fresca». Al comienzo del libro segundo, Sabino, Marcelo y Juliano, después de comer y reposar un poco, dan un paseo en barca por el río hasta una isleta «apegada a la presa de unas aceñas». «Era el soto... espeso y muy apacible, y en aquella sazón estaba muy lleno de hoja.» Se sientan «junto a un álamo alto, que estaba cuasi en el medio... en la sombra y sobre la verde hierba, y cuasi juntando al agua los pies». El libro tercero comienza al romper del alba de la mañana siguiente, saliendo Sabino de la huerta al campo y hallando a Juliano que bajaba «de la cumbre de la cuesta», hasta que puestos de acuerdo los tres, y ya a la hora de la siesta, siguen los diálogos en el mismo soto de la parte segunda. Los «nombres» dados a Cristo en la Biblia que se discuten en el libro primero son «Pimpollo, Faces de Dios, Camino, Monte, Padre del Siglo Futuro», y en el segundo, «Brazo de Dios, Rey de Dios, Príncipe de Paz, Esposo». Así en la primera edición en que se publicaron los dos libros, en Salamanca, 1583. En una segunda edición, en el mismo lugar, de 1585, se añade en el libro primero el nombre de «Pastor». El libro tercero se publicó con las otras partes en esa segunda edición, conteniendo los nombres «Hijo de Dios, Amado, Jesús».

El escritor había dejado inédito el nombre de «Cordero», que apareció en la reimpresión póstuma de 1595 [1]). Un digno y sosegado movimiento clásico se halla en la colocación y actitud de los tres personajes. Así les vemos «alargando la mano», «atravesándose», «moviéndose de su asiento un poco... y como acostándose hacia» otro, «y mirándole con rostro alegre». Ademanes de escultura ondulan el fondo de esas bellas disquisiciones teológicas. En ellas, no sólo se agotan las posibilidades de los comentarios exegéticos de las Escrituras, sino que se intercalan citas clásicas y apreciaciones y opiniones personales. El modelo platónico está más en el perfil de las ideas y el estilo y arte, que en la técnica del diálogo mismo, que por ser menos dramático que en el autor del *Fedón* o el *Banquete*, lleva a hacer pensar en los de Cicerón. Pero se hallan citas directas de Platón, en puntos muy concretos como el de la superioridad de perfección de la ley viva sobre la ley formularia, en el libro primero, «porque como dice Platón, no es la mejor gobernación la de las leyes escriptas», o el concepto de rey «que ha de ser de pastor» — «como Platón dice», en el libro segundo — o la dirección de la voluntad «hacia el fin último», en el *Segundo Alcibíades*. La serenidad, la poesía de la obra de pensamiento es de clara significación platónica. Además de San Agustín, citado naturalmente con frecuencia, el libro está impregnado de los exegetas antiguos y recientes de los libros sacros. Pero fray Luis tendía a dar la visión directa a base de pasajes de la Biblia exprimiendo toda la sustancia del original hebreo, aunque expusiera las interpretaciones canónicas. Es de gran interés la importancia concedida al sentido dado por los judíos a los pasajes en que la Iglesia ha visto profecías de Jesús, como el «Brazo de Dios», aunque el razonamiento del autor lleva a sacar a aquéllos de sus errores. Parece como si aceptando el origen judío de fray Luis, y viendo en él, además, al autor profundamente

[1]) En la obrilla *De nueve nombres de Cristo*, del Beato Alonso de Orozco, se habla de «Pimpollo, Faces de Dios, Camino, Monte, Padre del Siglo Futuro, Brazo, Rey de Dios, Esposo, Hijo»; después de varias disquisiciones hay un como capítulo encabezado así: «Cristo se llama el amado», y otro, «Del nombre de Jesús». Editó y estudió este opúsculo el P. Conrado Muiños *(La Ciudad de Dios*, 1888), y puede verse en la edición de *Los nombres de Cristo* por F. de Onís, en «Clásicos Castellanos», al final de cada parte, en apéndice. Los mismos agustinos no están de acuerdo sobre la procedencia de esta obrita sobre fray Luis. El P. Gregorio de Santiago, por ejemplo, es partidario de la teoría de que Orozco se limitó a extractar los libros de Fray Luys.

cristiano, se explicase un gran cariño por su raza que le hiciera sentirse orgulloso de que Cristo hubiese sido hebreo y creer que la dignificación del «pueblo elegido», estuviese en la vuelta a Jesús. Al ver que el Mesías ha nacido de aquella «sangre y linaje», a pesar de lo cual el pueblo judío sigue destruyendo su gloria, nos dice: «A mí, verdaderamente, cuando lo pienso, el corazón se me enternece de dolor». No olvidemos la simpatía por Grajal y otros al parecer «cristianos nuevos», y fray Luis aparecerá a nuestros ojos mucho más grande al sentirse judío — aunque sólo lo fuese de espíritu y estudio escriturario, aparte del atavismo que es muy frecuente en la mezcla de razas de toda nuestra Edad Media — y a la vez fervorosamente cristiano. Así el alma de la Biblia, el alma de Platón y la de los Padres de la Iglesia se unían en las síntesis luminosa y serena del libro capital de nuestro Renacimiento católico.

El estilo de *Los nombres* representa la serena mesura, el equilibrio clásico, la sonoridad de las palabras, la eliminación de la retórica externa sustituída por un arte de elegancia clásica a la vez natural, expresivo y cuidado. En esta forma depurada se expresan los motivos del Renacimiento, aunados con lo religioso, como en la descripción del Cristo sereno de belleza formal, que hace pensar en Leonardo: «Miremos el semblante hermoso, y la postura grave y suave, y aquellos ojos y boca, aquésta nadando siempre en dulzura, y aquéllos muy más claros y resplandecientes que el sol; y miremos toda la compostura del cuerpo, su estado, su movimiento, sus miembros concebidos en la misma pureza y dotados de inestimable belleza». El espíritu idílico del poeta lleva a la forma adecuada de tranquilidad y poesía de la vida campestre en el nombre de «Pastor»: cielo libre, aire puro, aves cantadoras, aguas frescas y «la belleza de las rosas y de las flores». Teócrito, Virgilio y el *Cantar de los Cantares* acuden a los recuerdos del estilista en armonía de época. La «fineza del sentir» adquirida en el campo y en la soledad, la armonía de los elementos puestos en orden «y abrazados, como si dijésemos». Su fina sensibilidad le llevaba a expresar, personalmente y con la emoción de su religiosidad, los pasajes del Testamento más bellos, como el que arrancando de los *Cantares* llevó a una expresión análoga en uno de los mejores sonetos de Lope. Fray Luis nos habla de Cristo, llamando al alma, «asido siempre a la aldaba de nuestro corazón». A la vez vemos

representarse en el libro todos los recuerdos emocionales del alma religiosa, como la devoción a María: «atrévome yo a llamarla mía en particular, porque desde mi niñez me ofrecí todo a su amparo»; y la mística atracción de la persona de Jesús, «el deleite del alma y su compañía dulce».

Fray Luis, que como poeta figura entre las cinco o seis cumbres de la lírica en lengua castellana, es como prosista el autor más equilibrado, más clásico, más perfecto; poeta y prosista, la representación más armónica del Renacimiento español [1]).

[1]) Francisco Pacheco, que nos conservó su efigie en el *Libro de retratos*, dice que fray Luis fué el primero que escribió la prosa castellana «con número y cadencia». No podemos ocuparnos en las obras latinas que contienen diversos tratados, como *De Praedestinatione*, *De Charitate*, *De Incarnatione;* una exposición de los Cantares distinta de la castellana, *In Cantica Canticorum Salomonis Explanatio*, en que da gran importancia al contenido místico del libro; *In Ecclesiastem*, del que hay una antigua versión castellana que se ha supuesto del mismo fray Luis (véase texto en la «Revista Augustiniana», 1886); *In Canticum Moysis; De Creatione Rerum*, etc. El conjunto de obras latinas forma siete volúmenes: *Opera*, edición fray MARCELINO GUTIÉRREZ, Salamanca, 1891, 1895.

Textos de las obras en prosa castellana: «Autores Españoles» t. XXXVII; edición fray CONRADO MUIÑOS, Madrid, 1885; *Nombres de Cristo*, edición FEDERICO DE ONÍS («Clásicos Castellanos», tres volúmenes); edición ENRIQUE DE MESA, Calleja, 1917 (dos volúmenes); Colección Universal Calpe, 1923-25 (tres volúmenes).

Consúltese: FEDERICO DE ONÍS, «Introducción» al tomo II de *Los nombres* («Clásicos Castellanos»); fray GREGORIO DE SANTIAGO VELA, *El Libro de los Cantares, comentado por Fray Luis de Lèón* («Archivo Histórico Hispanoagustiniano», vol. XII; íd., *El Libro de Job...*, íd., íd.; UNAMUNO, *De mística y humanismo* («Ensayos», I).

Una notable aportación, se halla en el trabàjo de JOSÉ MUÑOZ SENDINO, *Los Cantares del rey Salomón, en versos líricos, por fray Luis de León* («Boletín de la Real Academia Española», separata, 1949). Estudiando los problemas de esta curiosísima y bella obra, el autor se inclina a favor de la atribución decidida a fray Luis, opinión que compartimos. El texto, que se publica, del poema, está en las típicas liras del poeta, y es interesantísimo el parecido (tema, métrica) con el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, en el que creemos que, claramente, influyó. Véase, como ejemplo, una estrofa:

Sentéme al fin gozosa
de aquel que tanto tiempo he deseado,
a la sombra gustosa,
y su fruto he probado,
y a mi sabor muy dulce se ha mostrado.

CAPÍTULO XXV

La mística y la ascética. Su iniciación. Ávila. Los agustinos

La ascética castellana. Su tradición. Su relación con otros géneros castellanos. La formación de la escuela ascética.—El beato Juan de Ávila.— La mística, su sentido, sus influencias. — Los precursores: Laredo y Osuna. — Los místicos y ascéticos agustinos, aparte fray Luis. — Malón de Chaide. La religiosidad pintoresca de *La conversión de la Magdalena; su lengua, su estilo.*

La ascética castellana. Su tradición. Su relación con otros géneros castellanos

En torno a fray Luis de León nos encontramos con un género que, aunque teniendo precedentes anteriores, no se ha desarrollado plenamente hasta este momento: el tratado religioso, la mística y la ascética. Indudablemente las dos formas distintas en grado, corresponden a diferentes actitudes ante la vida y el objeto de la religión. Si señalamos la mística como una dirección que para el hombre religioso conduce a Dios, la ascética se halla en la mitad del camino. Para llegar a la mística hay que pasar por la ascética; pero al dejarse ésta para llegar a más altas cimas, el procedimiento es otro. La ascética se basa en el raciocinio; la mística, en la intuición. De las tres vías que señalan los tratadistas para llegar a la unión con la Divinidad, las dos primeras, la *purgativa* y la *iluminativa*, son comunes a ascética y mística; la tercera, la vía *unitiva* es peculiar y privativa de la segunda. El primer grado, la *vía purgativa*, corresponde al momento de la purificación de los pecados; el segundo es el de los que han aprovechado en el ejercicio y disciplina ascéticas, y el tercer grado es el de los «perfectos» que llegan a la unión con Dios, en la

forma de lo que ha llamado el más hondo de nuestros místicos, San Juan de la Cruz, «el estado beatífico», «el matrimonio espiritual». Esta diferenciación podría llevarnos a temas de disputas medievales, como la de Escoto y Santo Tomás, sobre las virtudes adquiridas y los dones otorgados por gracia; la ascética corresponde al orden de las virtudes; la mística, al de los dones. Notemos que en la mística católica, el último grado no excluye la vida activa; mientras que ciertos brotes heterodoxos, como los iluminados, se caracterizaban por el estado pasivo al llegar a la posición más avanzada.

La mística española, que florece ricamente en la época de Felipe II, no tiene una tradición continuada. Aunque no sean jalones que se explican unos por otros, hay que pensar en diversos momentos hispánicos, y no en castellano, para encontrar precedentes medievales: los hispanoárabes, los hispanojudíos; Ramón Llull, en lengua catalana. En cambio, el ascetismo, esencialmente moral, tiene una tradición no interrumpida de representantes castellanos desde sus orígenes. El pensamiento senequista, estoico, que asoma durante toda nuestra Edad Media, es hermano del ascetismo o filosofía moral. En Alfonso X, en López de Ayala, en los prosistas del siglo xv, encontramos actitudes semejantes a la ascética, ya sea esporádicamente, ya en tratados más o menos próximos a los que será el género en el siglo xvi. Por otra parte, no olvidemos que la ascética tiene semejanza con otros géneros típicamente castellanos. Así, la picaresca del final del siglo xvi y todo el xvii ofrece, al lado de la narración, una serie de comentarios morales que están cerca de constituir, sobre todo en Mateo Alemán, un verdadero tratado ético. La tradición estoica, esencialmente castellana, corresponde a una determinada actitud ante la vida. El asceta, que modera sus pasiones, que se hace indiferente ante los encantos del mundo, que tiende a meditar sobre la muerte y la vanidad de las cosas humanas, posee un ademán parejo en el espíritu castellano al que en diversas formas de arte viene a despreciar lo pasajero y terreno y pensar sólo en lo inmutable y eterno. La vida como una comedia, de la que sólo quedan las obras buenas, el prepararse para morir, la actitud del sabio retirado del mundo y de los vaivenes de fortuna, son principios de Séneca, que, no sólo se siguen en nuestros tratadistas de ascética o en géneros paralelos, como la oratoria sacra,

en que tantas veces se glosa el pensamiento estoico, sino que pasan a la novela y al teatro. En el siglo XVII los grandes representantes de la posición ascética no son ya tratadistas, sino narradores o dramaturgos, y entre ellos, y destacándose en ciertas obras, Gracián y Calderón.

La formación de la escuela ascética

El período de elaboración de nuestra ascética, como tratado sistemático de organización de nuestra mística, corresponde a los últimos años del reinado de Isabel y Fernando y época del Emperador. El confesor de la reina católica, fray Hernando de Talavera (1428-1507), figura entre los primeros tratadistas ascéticos. La penitencia y mortificación, en la vía purgativa; el desarrollo de las virtudes, mediante la oración, y el propósito de imitar la vida y méritos del Cristo en la vía iluminativa, se encuentra en los primeros ascetas y constituirá un elemento invariable. El «ejercicio» de la ascética, contenido a que lleva la misma palabra, en su etimología, en posición activa y típica del espíritu castellano. Talavera se formó en Salamanca. Se propuso que sus enseñanzas estuviesen a la altura de comprensión del pueblo. Predicaba haciéndose entender hasta «de la más simple viejecita», en tono más de animada conversación que de sermón escolástico. No le faltaron enemigos; pero el santo varón, confiando en Dios, seguía su gran obra de asegurar la fe de los conversos, de avivar el amor de Dios mediante los medios más eficaces que llegaban al alma de su auditorio. Hasta aprendió un tanto el árabe, para hacerse entender de los moriscos. Perteneció a la orden de los Jerónimos, y llegó a ser arzobispo de Granada, el primero después de la conquista. Sus tratados están llenos de ricos motivos costumbristas, como el *De vestir y de calzar*, en que censura el lujo y da normas de modestia cristiana. Su tono es vivo y popular: «Cuán mal parece — solían decir — al villano la manga prieta en el brazo; mas ya no hay pobre labrador ni oficial por maravilla que no vista fino paño y aun seda, que es más. En los escuderos e hombres de honor, botas e gabán solían encubrir mucha laceria; mas ya ni basta paño fino ni seda. Así que en aquesta parte toda carne ha corrompido su manera, y también en los aforros, que si

puede haberlos de grises o de martas, no se contentan que sean de paño. El sayo o manto viejo solía servir para aforrar lo nuevo, mas agora tanto más vale el forro que la haz.» Talavera es sencillo y sobrio, pero esta forma de ascética popular va por el camino, aunque con matiz diverso, que llevará a Santa Teresa. El ejercicio de su *Breve forma de confesar*, o el tratado sobre la Comunión, o el de *Las cerimonias de la Misa*, marcan un preciso camino, así como sus obras morales *De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido*, dedicado a la Condesa de Benavente, o el tratado *De murmurar o mal decir*.

Mucho más valor literario poseyó un asceta impresionante de pleno XVI, el toledano ALEJO VENEGAS DEL BUSTO (1498?-1556?), humanista, seglar y profesor en el estudio del maestro Cedillo. Fué censor de libros por encargo del príncipe Felipe (el futuro Felipe II), y el final de su vida lo pasó en Madrid. Tras un juvenil *Tractado de ortografía y accentos en las tres lenguas principales* (1531), demostró sus dotes de emocionada exposición y honda doctrina en su *Agonía del tránsito de la muerte*, tratado compuesto entre 1536 y 37. Partiendo de la base de que la vida del buen cristiano es un prolongado martirio, trata de las condiciones de una buena muerte, las luchas del agonizante y los sufragios por los difuntos. La concepción dolorida e intensa del libro, su tono firme, su lenguaje vivo y recio, hacen de esta obra de «sentimiento trágico de la vida» una piedra angular en nuestra literatura de devoción castellana. Comentando un pasaje del Evangelio, presenta a toda la humanidad en sus dolores y trabajos. «Y esto es llevar la cruz alta, porque no hay hombre en el mundo que se escape de su cruz, que son los trabajos y penalidades deste valle de lágrimas; mas los que no van por el camino de Dios llevan su cruz arrastrando. Llevan los tormentos, mas llévanlos a más no poder, llévanlos a regañadientes». No falta la tradición senequista de concebir la vida como una preparación para la muerte (como lo acredita, por ejemplo, una cita del cap. III del «Segundo punto» del libro), junto a la doctrina de los Padres de la Iglesia. La muerte, para el que acaba en gracia, es «una salida de la cárcel, un fin del destierro, un remate de los trabajos del cuerpo..., un término del viaje, un dejo de la carga pesada, una salida del caedizo edificio». Venegas escribe con brío e intensidad, con noble y castizo dominio del castellano, y aun empleando

ciertos tecnicismos, que él mismo explicó en un tratadillo complementario [1]). Con dramaticidad explica las tentaciones, y con colorido acusa las prácticas supersticiosas. Bataillon le hace entroncar con el erasmismo y con algún aspecto de este grupo, y más con el eco de la reforma de Cisneros hay que relacionar su especial crítica y animosa religiosidad. Es curioso, en relación con los problemas físicos de la época, este detalle en torno a uno de sus más dramáticos capítulos, el referente a las visiones horribles del demonio en el lecho de muerte: «También es de saber que no cualquier movimiento de sombras es la visión del diablo, porque, según regla de perspectiva, muchas sombras de los cuerpos que el sol alumbra suelen entrar por los agujeros pequeños o hendeduras por donde entra el rayo del sol. E aunque no entre el sol por los tales lugares, basta que entre su resplandor, con el cual entran las sombras de las aves que vuelan y de los gatos que andan por los tejados, y aun de los hombres que andan a raíz de las puertas juntadas, cuyas sombras parecen los pies hacia arriba, como parecen las imágenes vueltas de abajo arriba que representan los espejos que tienen las lunas cóncavas y hundidas adentro; y porque las sombras de aquestos cuerpos que el sol o su resplandor oblicuo alumbra de fuera se repercuten en las sargas, o en las cercaduras de cama, o en las paredes de la pieza en que está el enfermo, piensan, no menos el paciente que algunos de los simples que están con él que es el demonio que visiblemente viene a tentar al paciente, y él se turba y ellos, con sus simples admiraciones, le augmentan la ocasión que tuvo de perturbarse». No faltan motivos de observación de costumbres, como al señalar los defectos peculiares de los españoles, que, según Villegas, los eran en su tiempo el exceso de los trajes, la abundancia de holgazanes por tener por deshonra el oficio mecánico, la soberbia de los linajes y el que «la gente española ni sabe ni quiere saber». Al estudiar las tentaciones conforme a la diferencia de los estados, presenta rápidos cuadros sociales con notable brío: «A los predicadores les pone delante las subtilezas que dijeron en sus sermones, no para edificar los oyentes, mas para granjear nombre y estima... A los cate-

[1]) *Breve declaración de las sentencias y vocablos obscuros que en el libro del «Tránsito de la muerte» se hallan, escripta por el mismo autor Alexio Venegas.* Consta de varios capítulos aclarando puntos del tratado y de un curioso vocabulario, en que hasta plantea el caso de algunas etimologías, junto a definiciones científicas y algunos comentarios vivos y curiosos.

dráticos les dice que leyeron a pompa y no a provecho de los discípulos... A los médicos, cirujanos y boticarios les dice que les plugo de hallar materia en que ejercitasen su oficio; la dilación de las curas en donde esperaban ganancia; el tentar de los vados e no menos a costa de las vidas que de dineros ajenos; el contar de los acercamientos de sanidad por industria de sus primores; las medicinas sofísticas, la intrincación de los nombres, la ignorancia de las especies, la determinación de lo incierto, la venta de la opinión». Conforme el colorido aumenta, parece hasta asomar alguna ironía el censor, como al referirse a los reyes, príncipes y grandes señores: «En lo que toca a las pagas tardías y al cabo libradas, en quien carga más la conciencia, que los paños que da por ella a bulto las ofrece el diablo en el punto de la agonía, porque son tantas y en algunos tan ordinarias, que también se pierde el diablo de cuenta»; y acaso en este pasaje: «A las suegras les agravia todos los desabrimientos y aburrimientos que por sus ordinarias acusaciones e acosamientos tienen sus nueras».

Otra obra de Venegas es la titulada *Diferencias de libros que hay en el Universo* (1540), doctrinal y en contacto con las ciencias naturales de la época. Distingue en modo alegórico cuatro clases de *libros: el divino*, de la ciencia de Dios; *el de la naturaleza*, que *leemos* (como dirá después, también, Granada) en el orden de todas las cosas creadas; *el de la moral*, o de nuestra conciencia, y *el religioso*, del culto o ceremonias de la Iglesia. Esta obra, como dice el padre Mir, viene a ser «una manera de enciclopedia de todo el saber humano».

Todo un completo tratado de ascética se halla en el *Arte para servir a Dios*, del franciscano Fray Alonso de Madrid, editado, según se cree, por primera vez en 1521. Tuvo un gran éxito y debió de influir en San Ignacio y, de seguro, en Santa Teresa. Menéndez y Pelayo consideró este tratado como una verdadera joya, y Mir lo considera como «un resumen maravilloso de toda la ascética cristiana, con mil observaciones psicológicas y morales de altísima importancia, y con un análisis de las operaciones del alma, que en muchos casos maravilla y asombra» [1]).

[1]) Véanse textos de Talavera y Venegas en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. XVI, edición P. Mir; de Alonso de Madrid en íd., y edición del *Arte de servir a Dios*, en «Biblioteca Franciscana», serie ascética, vol. I, 1926.

El beato Juan de Ávila

La figura más representativa de la ascética de la generación anterior a León y Granada fué un sacerdote, el beato Juan de Ávila (1500-1569), que por una parte comentó un tema de las Escrituras en un tratado con verdadero sistema, el *Audi, filia*, en que se aplica a consideraciones sobre la vida y pasión de Jesús y bordea la mística en algunos momentos. Pero su posición era esencialmente de ejercicio, de ascética, por sus sermones, por sus conversaciones, por sus momentos más característicos de su literatura escrita, sobre todo en su obra mejor, de estilo sencillo, llano, castizo, el *Epistolario espiritual para todos los estados*. Ávila, nacido en Almodóvar del Campo, hizo sus estudios en universidades castellanas — Salamanca, Alcalá —, y desarrolló su vida de predicador en Andalucía, de la que suele llamarse muchas veces el «apóstol» [1]).

Fué una personalidad sobria, bondadosa, trabajadora hasta lo incansable, ingenua y de aguda experiencia y sentido de la sociedad, paternal e inflamada en amor de las cosas santas. Desdeñó la dialéctica leguleya («las negras leyes»), tuvo el sentido del espíritu más que de la letra, como Talavera antes, e inmediatamente Santa Teresa, cuyo libro de su vida y revelaciones aprobó en sentida carta. Quiso ir a América a evangelizar a los indios, pero se le retuvo en España, porque el arzobispo Manrique comprendió sus facultades y méritos. Se le denunció incomprensivamente y pasó un año en la cárcel de la Inquisición de Sevilla, saliendo absuelto. En Écija, en Granada, en Baeza, en Montilla, fué famoso por sus sermones y su santo celo. Al convertir a la hija de los señores de Guadalcázar, doña Sancha Carrillo, le dedicó el *Audi, filia*. Su fervor influyó en el futuro San Francisco de Borja; por él se hizo jesuíta un hijo del Conde de Bailén, y por sus consejos y avisos Santa Teresa quedaba «muy consolada». Estuvo a punto de hacerse él mismo jesuíta, dejándolo por lo avanzado de su edad y por el rigorismo extraño del provincial de Andalucía. Asceta e independiente, del más buen sentido en las cosas divinas y humanas, gran predicador y escritor, murió

[1]) Textos de Juan de Ávila, «Obras», Madrid, 1901 (edición *Audi, filia*). *Epistolario*, edición García de Diego («Clásicos Castellanos»).

físicamente agotado, pero lleno de consuelos y fervorosas actividades [1]). Fray Luis de Granada trazó un libro de su vida.

El carácter de la obra de Ávila se manifiesta claramente en la «Carta a un predicador» con que se inicia su *Epistolario espiritual* [2]): lo paternal, lo bondadoso. «Debe vuestra reverencia — le dice —, para el oficio a que ha sido llamado atender, mucho que no se amortigüe en el espíritu de hijo para con Dios, Padre común, y en el espíritu de padre para con los que Dios le diere por hijos». «Yo no sé libro, ni palabra, ni pintura, ni semejanza que así lleve al conocimiento de Dios con los hombres, como este cuidadoso y fuerte amor que él pone en un hijo suyo con otros hombres, por extraños que sean; y ¡qué digo extraños!: ámalos aunque sea desamado; búscales la vida aunque ellos le busquen la muerte, y ámalos más fuertemente en el bien que ningún hombre, por obstinado y endurecido que estuviese con otros, los desama en el mal.» Y dice, con intenso acento y típica expresión de su optimismo y confianza en Dios: «Más fuerte es Dios que el pecado, y por eso mayor amor pone a los espirituales padres que el pecado puede poner desamor a los hijos malos». Por eso «el padre de almas» debe imitar, en lo posible, el amor que Dios nos tiene, y ser como los padres de la tierra, como señala en su realismo de comparaciones: «Porque así como los trabajos de criar los hijos, así chicos como cuando son grandes, no se podrían llevar como se deben llevar, sino de corazón de padre o madre, así tampoco los sinsabores, peligros y cargas desta crianza no se podrían llevar si este spíritu faltase». Así se anima este lenguaje vivo y humano, que anuncia las calidades poderosas de la expresión de un Granada o una Santa Teresa — con su especial modalidad —: «¿Quién contará el callar que es menester para los niños, que de cada cosita se quejan, el mirar no nazca invidia por ver ser otro más amado o que parece serlo que ellos? ¿El cuidado de darles de comer aunque sea quitándose el padre el bocado de la boca, y aun dejar de estar entre los coros angelicales por descender a dar sopitas al niño? Es menester estar siempre templado, porque no halle el niño alguna respuesta menos amorosa. Y está algunas veces el corazón del padre atormentado de mil cuidados, y ternía

[1]) Juan de Ávila fué beatificado por León XIII, según breve de 6 de abril de 1894.

[2]) Según edición de Vicente García de Diego, «Clásicos Castellanos».

por gran descanso soltar las riendas de su tristeza y hartarse de llorar, y si viene el hijito ha de jugar con él y reír como si ninguna otra cosa tuviese que hacer». Este sabor, rico, emotivo y realista de la expresión literaria del beato, abre el camino de nuestros grandes escritores sagrados, y revela la humanidad de su alma, llena de simpatía y amor.

Este epistolario espiritual es una obra perfecta como variedad de estados de alma, según se dirija a predicadores, a religiosas o a algún seglar. Siempre impera el buen sentido, el recto juicio, la comprensión generosa, del apóstol de Andalucía y padre de la gran literatura sagrada del XVI. Una simpatía en el castizo decir, sólo igualada por Santa Teresa, luce en pasajes como el de la carta dirigida a un religioso para animarle en una persecución: «¿Pensaba vuestra reverencia que no había de andar a solas sin carretilla y sin que mano ajena le tuviese por la suya? ¿Y cómo, padre, había de aprender a andar? ¿Todo había de ser comer manjar de niños, papitas y leche?... Si no fuese porque veo a V. R. penado... cuán de buena gana, oyéndole quejar y temblar, me reiría yo como quien oye a un niño llorar y temblar, porque lo han asombrado con un león de paja o con una máscara...» Una de las muestras, más extensas y variadas, de las condiciones de Ávila para aconsejar hasta a los metidos en cargos y preeminencias del mundo es la interesantísima *Carta... a un señor deste reino, siendo asistente de Sevilla. Dale algunos avisos para ejercitar bien el oficio.* El sentido humano y comprensivo del escritor luce en todos los rasgos, desde los consejos sobre el gobierno, hasta los detalles que permiten perfilar, desde otro punto de vista, la «Babilonia picaresca» de la ciudad del Betis. No falta la visión de los escribanos y alguaciles, como más tarde en la Sevilla de Rinconete: «Los alguaciles del campo y guardas de montes, los cuales guardan sus juramentos tan mal o poco menos que los escribanos, dáseles ocasión con no darles salario, con que se mantengan, y han menester hacer lo que hacen para sólo comer». En relación con jueces y delincuentes, comenta: «Hay tan poco temor de Dios, que, por interese de un real, se comete un perjurio». Habla de las escuelas para niños, de los «mancebicos» que se quedan sin oír misa los días festivos, «jugando y haciendo otros peores recaudos», no faltando en su cuadro visto con ojos benignos y clementes el tema de las «mujeres ruines», las normas humanas para evitar el escán-

dalo y facilitar su conversión; los peligros del correr toros, el exceso en los vestidos, etc. Queda una visión animada y completa de la confusa Sevilla del lujo y de la picardía: «No deja de haber cerrajero en esa ciudad, o lo ha habido, que haciendo su oficio está con jubón y musclos [calzón] de calzas de carmesí; y agora hay plateros que también hacen su oficio con jubones de raso y calzas de terciopelo; y oído he decir que bodegoneras se sientan en cojines de carmesí: pocos años ha que los señores o el rey no usaban más que esto».

Las cartas vienen a encerrar todo un tratado de ascética, y se han considerado, conforme a diversos grados, unas, *especulativas* sobre la vida religiosa en general; otras, exhortativas, señalando la práctica de las virtudes para cada caso o estado; y otras, prácticas, que penetran más en lo anecdótico o documental.

La doctrina del beato se condensa en diversos tratados sobre el Espíritu Santo, el amor de Dios y el Sacramento de la Eucaristía, las fiestas de la Virgen y San José, etc.

La obra capital, como doctrina, es en Ávila su tratado *Audi, filia*, dirigido a doña Sancha Carrillo, cuando dejó la Corte, adonde iba como dama de honor de la Reina; pero en una crisis espiritual, dirigida por nuestro escritor, renunció al mundo, entregándose a la vida religiosa. Ocurrió esto en 1530, y entonces se compuso la forma primera del texto; pero el autor lo amplió y publicó en 1557, pues quiso desautorizar una edición fraudulenta del año anterior. El hábil y elocuente predicador, de la oratoria más sobria, sencilla, emotiva y humana, del púlpito de nuestros Siglos de Oro emplea en su tratado un tono sencillo, un poco en relación con la predicación y también con la confidencia del epistolario. Su ascética de la renunciación estriba en el amor a Dios, en la entrega a su suprema bondad y en la más firme fe. Así, el ejemplo de María Magdalena, perdonada por la fe y el amor. Al exclamar ante el amor de divino, ante sus llamas de fuego, ante la dulzura, deleite y hermosura supremos, nos parece sentir ya el lenguaje de los místicos. El Cristo con los brazos extendidos en la cruz es como el arco que dispara la flecha del amor, cuya herida sólo puede curar la muerte temporal. Su «Vide» ante las cosas del alma, su caminar la razón y la teología juntas, la práctica de la oración y meditación, señalan las cualidades de este gran director de nuestra ascética, maestro de caridad, de paciencia y de esperanza.

Con San Pablo, quiere que seamos los cooperadores de Dios, y proclama esta actitud activista propia de gran parte de nuestra mística. Su práctica del confesonario, su experiencia de la vida, sus viajes y trato de gentes, le dieron este sentido práctico, esta comprensión y bondad que en todas las obras del beato campea con campechana simpatía.

Dentro de la dulzura y humanidad de Ávila, su *Audi, filia*, es un tratado ascético, de dirección de la vida espiritual. Señala el mal que llevan consigo los lenguajes del mundo, carne y diablo, señalando los medios para evitarlo. Entre dichos peligros está la «honra vana del mundo», si bien el beato, con su buen sentido, distingue lo vituperable de lo que es lícito en este punto, aunque señalando los riesgos «que hay en los oficios honrosos y de mando». Su agudo sentido resplandece igual al hablar de las tentaciones sensuales, al aconsejar en los peligros y lazos del pensamiento: «Y el remedio de este mal es procurar alguna buena ocupación que ponga en cuidado y trabajo con el cual pueda olvidar aquellas feas imaginaciones»; o al señalar «Por qué medios suele engañar el demonio a los hombres espirituales con este enemigo». A la vez, se eleva a actitudes místicas al señalar (cap. IX) [1] «donde se halla el gusto de las cosas divinas». Previene contra los «lenguajes del demonio», en especial el de la soberbia, la desesperación (luciendo aquí la bondad paternal típica del santo al contraponer a ello la misericordia infinita de Dios), y proclamando, sanamente, el triunfo de la «espiritual alegría». Señala después los fundamentos de la fe, viéndose claramente su sentido católico en la época de comienzos de la Reforma, al indicarnos que «la exposición de la Escritura Divina no ha de ser por seso o ingenio de cada cual, porque de esta manera, aunque ella en sí sea certísima, pues es palabra de Dios, sería, para lo que toca a nosotros, cosa muy incierta, pues comúnmente suele haber tantos sentidos cuantas cabezas... A sola la Iglesia católica es dado este privilegio, que interprete y entienda la Divina Escritura, por morar en ella el mismo Espíritu Santo que en la Escritura habló». Señala lo que se necesita para entrar a leer y entender las divinas letras y doctores santos, y con su sentido humano enseña «que debemos no ensoberbecernos viendo que otros pierden la fe que nosotros no

[1]) Sigo la edición de *Obras del venerable maestro Juan de Avila, clérigo, apóstol de Andalucía*. Madrid, 1792, t. I y II.

hemos perdido, antes humillarnos con temor». Así exclama con este modelo de oración: «¿Hasta cuándo, Señor, no habrás misericordia de aquellos por los cuales derramaste tu sangre y perdiste la vida en la cruz con tantos tormentos?» Indica el peligro de las falsas revelaciones, y pone algunas señales de las buenas. Después indica el modo de meditar sobre la muerte, sobre los misterios de la Vida y Pasión del Señor, recomendando como libros para este fin «las meditaciones de San Agustín en latín y las del padre fray Luis de Granada en romance, y el Cartujano que escribe sobre todos los Evangelios». Pensad — aconseja — en el mismo Señor, en sus dolores: «Poned los ojos de vuestra ánima en los pies de Él, o en el suelo cercano a Él, y con toda reverencia mirad lo que entonces pasaba como si a ello presente estuviéredes, y escuchad lo que el Señor habla con toda atención. Y sobre todo, con una sosegada y sencilla vista, miradle su sacratísimo Corazón, tan lleno de amor para con todos, que excedía tanto a lo que de fuera padecía, aunque era inefable, cuanto excede el cielo y la tierra». Y así con esta tónica de emoción, reza más adelante: «¡Oh Jesús benditísimo, que verte de fuera atormentado quiebra el corazón del cristiano, y verte de dentro quebrantado con algunos dolores, ni hay vista ni fuerza que lo pueda llevar!...» «¿Quién contará el número de tus dolores, pues tampoco hay quien cuente el número de nuestros pecados que los causaron si no Tú sólo, Señor, que los pasaste?...» Así, habla de «la ternura del amor de Cristo para con los hombres».

Al final comenta el *Olvida tu pueblo* del texto que va glosando, señalando cómo se debe huir del mundo, insistiendo en «la vanidad de la nobleza de linaje», y declarando «la dignidad de ser esposa de Cristo», y buscando el ideal supremo en el Señor: «Mirad en la faz de vuestro Cristo...» «Mirad a Cristo, porque mire Cristo a vos.» «Parézcaos Él como el sol, y las acciones por Él redimidas, blancas como la nieve.»

La mística, su sentido, sus influencias

Indudablemente, si no había una tradición directa como la del ascetismo, la mística, ya incorporándose las formas de la escuela alemana, de la que estaba más cerca, ya por relación con los

santos y tratadistas medievales, llena con gran intensidad una parte muy característica del siglo XVI. No debe considerarse la actitud y el género escrito como algo aparte de la vida española de la época, sino en relación con ella, y a su vez influyendo géneros del siglo XVII, como ha notado con muchos ejemplos Pfandl en su excelente *Historia de la Literatura nacional española*, en la que dedica una especial atención a este grupo de autores. Los fenómenos de la vida de los místicos se hacían cosa corriente. El P. Sigüenza nos dice de un monje: «Cuando se levantaba a maitines a la medianoche, puesto en el coro, en el lugar que comenzaba, allí quedaba tan fijo y tan inmóvil hasta la prima de otro día, que parecía de mármol. En todo este tiempo que, por lo menos eran cinco horas, tenía su corazón tan levantado en Dios, que ninguna cosa sentía, ni se santiguaba, ni cansaba el cuerpo, como si no tuviera peso; fuera de un hueso sólo» [1]). Estos casos de éxtasis eran frecuentes. De la vida de San Ignacio se cuentan. fenómenos parecidos [2]), y Santa Teresa distingue entre diversas clases de arrebatamientos y arrobamientos. Las visiones eran una parte de estos accidentes extraordinarios. Santa Teresa describe con detalle este mundo extranormal. «Dióme un ímpetu grande — dice en una ocasión —, parecía que el alma se me quería salir del cuerpo, porque no cabía en ella.» Nos comunica las apariciones y visiones: «Estando yo un día oyendo misa, vi a Cristo en la cruz cuando alzaban la hostia». Si todos estos casos se daban en la vida, en los santos, en el siglo XVI, que en ocasiones los describían en sus autobiografías y tratados, en el siglo XVII se desplazan hacia la pintura y escultura y el teatro. El mundo mismo de visiones, de penitencias, de mortificaciones, anima los lienzos de Ribera y Zurbarán, y la escultura de Pedro de Mena. Episodios del mismo orden pasan a las «comedias de santos» de Lope, de Tirso y Calderón. Obedecían a una posición ideal, espiritual del alma española, y se plasmaron en diversas formas culturales.

La mística emplea un lenguaje de amor. Desde la Edad Media, el tercer grado de perfección la «unio»; empleaba imágenes de beso, de amantes, de desposorio. La poesía de San Juan de la

[1]) *Historia de la Orden de San Jerónimo.*

[2]) El P. Ricardo G. Villoslada *(Manual de historia de la Compañía de Jesús)* insiste en el valor místico de San Ignacio: sus lágrimas de devoción, su oración y «dones divinos que el «Señor le comunicaba».

Cruz, en España, se puebla de las más apasionadas metáforas de amor. Santa Teresa define el «desposorio espiritual», y nuestros grandes escritores, desde fray Luis de León a fray Juan de los Ángeles, comentan los místicos esponsales alegóricos del *Cantar de los Cantares* de la Biblia.

La *unión mística*, definen los tratadistas, es el sentido, cierto y sobrenatural, de la presencia de Dios en el alma, como producto de una gracia especial. Constituyen los elementos esenciales de esta unión: la presencia de Dios en el alma, el sentido cierto de que Dios está en ella y la gracia especial que lo produce. Al estudiar la psicología de los místicos se advierte la sensación que ellos tienen de la presencia sobrenatural de Dios, como algo real y dinámico. Santa Teresa presenta testimonios en su *Vida* que tienen este carácter. Este inefable don es un efecto de la gracia, como significan, por ejemplo, Santa Teresa en las *Moradas*, IV, y San Juan de la Cruz en la *Subida del monte Carmelo*. Los místicos distinguen entre este favor de la unión y la *visión facial de Dios* de los bienaventurados en la gloria. San Juan de la Cruz, insiste varias veces en que la contemplación divina del místico, aun en su grado más subido, no es manifiesta y clara como en la gloria, señalándolo así en la *Subida*, en el *Cántico espiritual* y en la *Llama de amor viva*. Esa *unión mística* tiene en su alto grado el matrimonio espiritual («amada en el amado transformada», que dice bellamente San Juan); transformación total en el Amado tal como es posible en esta vida. El alma se *clarifica* y se transforma en Dios, sin que por eso deje su *ser* de criatura. Dios y el alma siguen siendo dos naturalezas, por lo cual no puede hablarse aquí de *panteísmo místico*. Esta consumación del amor hace exclamar a la esposa del *Cántico:* «Que ya sólo en amar es mi ejercicio». Doctrina sublime y bella, inefable en su contenido y riquísima como fuente apasionada y expresiva de la poesía más alta — ya se exprese en verso o en prosa, en nuestros mejores tratadistas — [1]).

La escuela freudiana, más científica que la positivista del siglo pasado, podía, y lo ha intentado, aplicar sus teorías a las imágenes eróticas de los místicos, pero esto sería lo de menos. ¿Qué im-

[1]) Véase MARECHAL, *Études sur la psychologie des mystiques*; TANQUEREY, *Précis de Théologie ascétique et mystique*; P. CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, *Asceticae et Mysticae Summa*; ID., *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*, dos tomos, 1929.

porta la causa, o el complemento, al lado del fenómeno de espiritualidad intensísima, de la belleza literaria o de arte? Notemos que Freud y sus discípulos, al explicar las zonas elevadas de creación, no significan un empequeñecimiento. «Sublimación» es el término que se emplea aplicado al traslado de motivos sexuales a zonas más altas. No olvidemos que dentro del concepto más estrictamente ortodoxo, el místico no deja de ser un hombre en el que actúan cuerpo y alma juntamente y que nuestros más finos psicólogos del éxtasis llegaron a observaciones que importa mucho señalar, para notar que el psicoanálisis y el concepto tradicional de los católicos no son tan irreconciliables como a primera vista pudiera parecer [1]). San Juan de la Cruz, hablando del «gusto que tiene el natural en las cosas espirituales» y sus peligros se expresa así: «Entonces el espíritu se mueve a recreación y gusto de Dios, que es la parte superior, y la sensualidad, que es la porción inferior, se mueve a gusto y deleite sensual, porque no sabe ella tener ni tomar otro, y toma entonces el más conjunto a sí que es el sensual torpe. Y así acaece que el alma está en mucha oración con Dios, según el espíritu, y por otra parte, según el sentido, siente rebeliones y movimientos y actos sensuales pasivamente, no sin harta desgana suya; lo cual muchas

[1]) Indicamos esto como curiosidad y como motivo en relación con algunas actitudes místicas, aparte las de las grandes figuras de la santidad, que aunque intuían este posible contacto entre lo sensual y lo espiritual, como en las citas que arriba siguen, por su alteza y elevación sería rastrero situar en un plano demasiado material. Para lo aceptable de parte del psicoanálisis en relación con la ortodoxia, véase H. BLESS, *Psiquitría pastoral*, ed. «Razón y Fe», Madrid. Respecto a la posición positivista y los místicos, P. SAINZ RODRÍGUEZ, *Introducción a la historia de la mística en España*, 1927. Ya el beato Juan de Ávila adivinó la zona resbaladiza entre la falsa mística y la sensualidad, al comienzo del *Audi, filia*. Respecto al propio psicoanálisis, Jung restringe el excesivo sexualismo de Freud, y Adler basa su teoría en la voluntad de poder y el llamado complejo de inferioridad. En este sentido es perfectamente admisible, católicamente, que Dios se sirviera para sus fines del carácter de voluntad de dominio de Santa Teresa y San Ignacio, y que en éste actuara, en su conversión, el «complejo de inferioridad» que le creaba su cojera física. Con razón comentaba fray Gabriel Téllez (en su *Deleitar aprovechando):* «Que ya sabe la gracia acomodarse a la naturaleza, y perfeccionarla sin destruirla. Por eso se llaman [sus dones] *sobrenaturales* y no *contranaturales;* sobre nuestros afectos porque los perfeccionan; no contra ellos, porque los aniquilen. Con el jovial se proporciona Dios de suerte que quitando de lo alegre lo defectuoso, deja perfecto todo lo entretenido; con el melancólico se acomoda transformando lo cogitabundo perjudicial en lo contemplativo que le realza las potencias intelectuales...» Véase también el notable artículo del P. CÉSAR VACA, *Hacia una ascética científica. Relaciones de la psicología y de la psiquiatría con la ciencia espiritual* («Revista de Espiritualidad», octubre-diciembre, 1941).

veces acaesce en la comunión, que como en este acto de amor recibe el alma alegría y regalo porque se le hace este Señor, pues para eso se da, la sensualidad toma también el suyo... a su modo» [1]). Un pasaje análogo es de Santa Teresa en una carta a su hermano Lorenzo: «En lo de esos movimientos sensuales... se lo dije... Una vez me dijo un gran letrado que había venido a él un hombre afligidísimo que cada vez que comulgaba venía en una torpeza grande... y que le habían mandado que no comulgase sino de año a año por ser de obligación. Y este letrado, aunque no era espiritual, entendió la flaqueza, y díjole que no hiciese caso dello; que comulgase de ocho a ocho días, y como perdió el miedo quitósele».

Entre las influencias en nuestra mística ocupa la escuela nórdica un puesto destacado. La *Imitatio Christi*, que se ha atribuído a Tomás de Kempis y a Johannes Gerson, ejerce una honda señal en nuestros tratadistas. Se traduce y se publica en Sevilla en 1493; y tres años antes había sido impreso en texto latino, que como derivación al ascetismo interesa señalar su título, que suele dársele en muchos autores del siglo XVI, *Contemptus mundi*. Ya el 1491 se había impreso una versión valenciana. El *Contemptus mundi, nuevamente romançado* de Sevilla, 1536, es, según Tarré, obra debida al beato Juan de Ávila, como lo demuestra con datos muy eruditos. La atribución a fray Luis de Granada de esta revisión del texto se basa en una confusión [2]). Dicho libro ejerció una penetrante influencia en la formación espiritual de su época y en nuestros escritores ascéticomísticos.

Johannes Ruysbroek ejerce una notable influencia también, hallándose manifiesta, por ejemplo, en fray Juan de los Ángeles. Entre los primeros libros originales de tendencia mística se hallan los de Laredo y Osuna.

Los precursores: Laredo y Osuna

Bernardino de Laredo fué autor de una obra notable, la *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa* (1535), que más

[1]) *Noche oscura* (— Noche del sentido — canción 1.ª, verso 1.º).
[2]) José Tarré, *La traducción española de la Imitación de Cristo* (en «Analecta Sacra Tarraconensia», 1942).

tarde leyó con atención Santa Teresa y pudo sugerir el título de la *Subida del monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. Menos metódica y constructiva que los *Abecedarios* de Osuna, posee, sin embargo, valor como ejercicio ascético, como libro en que hay motivos auténticamente místicos y como práctica de la oración. Esta ascensión a su simbólico *Monte Sión* tiene cinco grados: «lición, oración, meditación, contemplación y espiritualidad». Así los define Laredo: «Con la lición busca el ánima lo que quiere; con la oración lo demanda; la meditación lo recibe; en la contemplación lo posee, y goza de toda quietud y paz; y en la espiritualidad pura y simple y verdadera conoce a su Hacedor, que demanda ser buscado en espíritu de verdad». Nos hallamos en una rudimentaria, es verdad, pero gradación de estados espirituales que se acerca a la concepción básica de las *Moradas* de Santa Teresa, y de las escalas ascensionales de la *Subida* de San Juan. Laredo era lego franciscano, y no podía poseer la sólida doctrina de Osuna; pero su afectivismo, su sincera piedad y su fervor en el amor divino proceden de la misma fuente. «La contemplación quietísima y muy pura, escribe Laredo, llámase oración mental, que quiere decir oración de sola el ánima en su pura sustancia, ajena de las potencias inferiores». En la contemplación más excelsa «no obra ya el entendimiento ni la razón natural... sino que obra en ellos sólo Dios...» «Esta ciencia escondida, que Dios infunde en el ánima encerrada en su quietud, sobrepuja a toda obra natural.» A veces puede Laredo ser impreciso en algunos conceptos, pero el camino del amor tiene bien clara su meta: considerar los misterios de la sacra Humanidad de Cristo [1]).

El aludido franciscano FRANCISCO DE OSUNA (1497-1542) ejerció gran influencia en la mística de Santa Teresa. Su *Abecedario espiritual* abrió los caminos de la más honda doctrina mística española. Olvidado durante mucho tiempo, hoy vuelve a destacarse merced a la revalorización del P. Michel Ange, Allison Peers y del P. Crisógono. El *Tercer Abecedario* fué el más leído, pero toda su obra significó una renovación de las vías del amor de Dios [2]). Osuna,

[1]) Véase la edición de la *Subida al Monte Sión*, de 1618. Consúltese: P. CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, *La escuela mística carmelitana*, 1930, capítulo III, «El misticismo en España a mediados del siglo XVI».

[2]) *Primera parte del «Abecedario espiritual», «que trata de las circunstancias de la Sagrada Pasión del Hijo de Dios*, 1528; *Segunda parte del «Abecedario sepiritual» donde se tratan diversos ejercicios, en cada letra el suyo*, 1530; *Tercera*

que era de tierras de Sevilla, de la ciudad de su nombre, hizo una peregrinación a Santiago de Compostela en su mocedad, ingresó en la orden franciscana y estudió en Salamanca, frecuentó la ciudad del Betis, y viajó por el extranjero, en funciones de su comunidad — Toulouse, París, Amberes, Colonia —. A pesar de su escasa salud, dedicó su vida a las actividades religiosas y a componer su extensa obra doctrinal. Fué comisario general de su orden. En sus *Abecedarios* domina la tónica del amor: «El hombre que no tiene amor entrañal a su Dios, sea en las cosas de su servicio como el ave sin plumas en el volar; que por mucho que extiende las alas y el cuello no se puede levantar de la tierra, ni llevar cosa del mundo en las uñas ni aun a sí sola» [1]). Osuna recurre, para perfeccionar el alma, a la meditación sobre el dolor del Crucificado y de María al pie de la cruz, con un detallismo realista que hace pensar ya en el arte de nuestros imagineros; sobre el horror de las penas del infierno; recomienda la oración de recogimiento y discurre sobre el «gusto espiritual».

Para el P. Crisógono es poco el término de precursor o primitivo aplicado a un coordinador de sólida doctrina como Osuna. Sus obras, según aquél, van «a la cabeza de nuestra literatura de oro». «Su casticismo es de la mejor ley, y la riqueza y galanura de giros y de frases hace que siempre se lean con gusto, y nos dejen aquel saborcillo de la lengua añeja, recia, y hermosa.» Osuna supo unir la tendencia intelectual con la afectivista, con más sólida base que el sencillo Laredo. Se pone, por tanto, al frente de la gran mística española, que en los carmelitas unirá la solidad de pensamiento con el más inflamado ardor cordial, en San Juan de la Cruz. Al hablar de su «oración de recogimiento» dice Osuna que «algunos la llaman Theología mística, que quiere decir

parte del libro llamado «Abecedario espiritual», 1527; *Ley de amor y cuarta parte del «Abecedario espiritual» donde se tratan muy de raíz los misterios y preguntas y ejercicios del Amor*, 1530; *Quinta parte del «Abecedario espiritual» que es consuelo de pobres y aviso de ricos. No menos útil para los frailes que para los seculares y aun para los predicadores. Cuyo intento debe ser retraer los hombres del amor de las riquezas falsas y hacerlos pobres de espíritu*, 1541; *Sexta parte del «Abecedario espiritual» que trata sobre las llagas de Jesucristo, para ejercicio de todas las personas devotas*, 1554 (póstuma). Es también autor Osuna del *Gracioso convite de las gracias del Santo Sacramento del Altar*, 1530, y *Norte de los estados, en que se da regla de vivir a los mancebos, y a los casados, y a los viudos, y a todos los continentes; y se tratan muy por extenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando qué tal ha de ser la vida del cristiano casado*, 1531.

[1]) *Ley de Amor y Cuarta parte del Abecedario...*

escondida, porque en el secreto escondimiento del corazón la enseña el buen Maestro Jesús». Quiere el autor que cada hombre, en todo su ser, participe del amor divino, como señala al poner en la *A* de su segundo *Abecedario* el lema «Amor se debe mezclar — entre todas las potencias» [1]). En su organización de los tratados, dentro de un sistema de Teología escolástica, Osuna sigue la tradición del franciscanismo de Duns Scoto. Y en todos sobrepone la suave mansedumbre del amor a los rigores ascéticos: «Tornando al ejemplo del ave puesta en la jaula, claro está que mejor podrá ser amansada y hecha doméstica por amor que no por rigor; y que mejor la podrán aplacar con palabras blandas que no con ásperas voces que la espanten: más vale para la facer segura traerla blandamente la mano por la pluma con halago que no herirla ni amedrentarla» [2]). Su sentido amplio y humano le hacía superar el prejuicio de la llamada «limpieza de sangre»: «Bástame a mí aquí determinar que los baptizados en la sangre de Cristo todos son, de parte del Sacramento, igualmente noblecidos, y quedan igualmente parientes de Cristo por cualquier parte que vengan, y quedan hechos, como dijo el Apóstol, linaje de Dios, recibidos en la comunión y ayuntamiento de los sanctos, hechos miembros de Cristo; y que, según católica teología, no se puede tener aborrecimiento ni malquerencia, ni rencor ni acepción o apartamiento con todo un linaje o gente sin que el tal que lo tiene peque mortalmente. Muy lícito es examinar las personas, y las sospechosas, apartarlas de nosotros, porque allí no se aparta principalmente sino el vicio: empero por odio, o por cualquiera vía que sea, apartarse a sabiendas de todo un linaje, como necesariamente en él ha de haber muchos buenos, no puede ser sin pecado mortal, pues dello al otro le viene gran perjuicio, el cual eres obligado a evitar» [3]).

Los místicos y ascéticos españoles fueron clasificados por Menéndez y Pelayo teniendo en cuenta la orden religiosa a que perte-

[1]) Al frente del primer *Abecedario* explica su método a seguir: «Yo, en la primera letra de cada alfabeto, pongo brevemente la substancia de lo que después prolijamente declaro por las siguientes letras, según claramente parece al que quisiere notar las tres primeras letras de los tres alfabetos».

[2]) Sobre Osuna, consúltese: FRAY MIGUEL ÁNGEL [P. Michel Ange]: *La vie franciscaine en Espagne entre les deux couronnements de Charles-Quint, ou le premier Commisaire général des Provinces franciscaines des Indes Occidentales* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1913, II, págs. 1-63 y 157-216; y 1914, II, págs. 1-62); E. ALLISON PEERS, *Studies of the Spanish Mistics*, 1927; P. CRISÓGONO, *La escuela mística carmelitana*, etc.

[3]) Primer *Abecedario*, letra S, cap. II.

necieron. Estas agrupaciones no se deben a un criterio externo, sino a que cada congregación religiosa imprime a sus miembros un determinado punto de vista, una tradición, unas lecturas. Así reuniremos según las órdenes a nuestros ascéticomísticos, en los apartados: agustinos, dominicos, franciscanos, carmelitas y jesuítas.

Entre los libros de la etapa de formación de nuestra literatura sacra debe citarse el *Tractado de devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Passión del Hijo de Dios e compassión de la Virgen María su Madre.* Llamado *Passio duorum*, impreso en Medina, 1543. En el prólogo se dice, que el libro «fué hecho por un devoto fraile menor», que lo dejó, al morir, sin retocar. El P. Michel Ange [1]) cree que pudo ser obra de Osuna, y que a su muerte la revisó y «corrigió» a su modo Francisco de Campos. Se considera el *Tractado* como admirable de contenido, pero adulterado en el estilo, que el refundidor empleó remedando la altisonancia de los entonces en boga libros de caballerías [2]).

Los místicos y ascéticos agustinos, aparte fray Luis

Los agustinos del siglo XVI, de tradición platónica, por el santo fundador, tienden a una posición teórica sobre el amor de Dios y las vías para llegar a la posesión suprema, aunque no hablen de experiencias propias. Son, principalmente, teóricos de la mística, aunque a veces tiendan a una forma armónica que no corresponda propiamente a aquélla, pero que desborda los límites de la ascética. Fiel a Platón y San Agustín, fray Luis de León era una figura aparte, sintética, de cristianismo interior, de imitación del Redentor y exposición de sus prerrogativas y grandezas; un gran comentarista, distinto del tipo corriente del escritor de la orden. El genio está en su escuela y por encima de ella; crea una forma, una actitud. Así, estaba fray Luis entre los místicoascéticos agustinos. Los demás tienden a formas más adecuadas al tipo medio de la época, dentro de las características de grupo. El tema del amor de Dios ocupa un lugar preferente en autores en que

[1]) *La vie franciscaine*, 1914, pág. 25, nota.

[2]) El beato Juan de Ávila en una de sus cartas elogia la *Passio duorum* como uno de los mejores libros devotos de su tiempo.

Véanse las nuevas ediciones de diversos autores místicoascéticos en la «Biblioteca de Autores Cristianos».

predomina el concepto neoplatónico de la belleza, tal como lo exponían los tratadistas del Renacimiento, León Hebreo entre ellos. Un tono casi apostólico, de padre de la Iglesia rezagado, pudiera hallarse en el *Sermón del amor de Dios* y otros libros, entre ellos uno sobre el diálogo entre Dios y el alma, después de recibir la comunión, de SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, cuya vida historió Quevedo, más recogido y sobrio que sus continuadores [1]). Pero el sentido de la hermosura del alma a la manera de Abravanel predomina en CRISTÓBAL DE FONSECA, que juzgaba equivocado querer «cazar necios groseros» vistiéndose de su bastedad y torpeza. Él aboga por la elegancia, por la tradición de los Padres de la Iglesia que escribieron con «gala», y pueden compararse a los pintores que dan verdadera vida interior a sus lienzos: «A la fe, lo que importa es pintar bien». Aunque alcanzó la generación siguiente, sus obras pertenecen a la época de Felipe II; su *Tratado del amor de Dios* es de 1592, y *La vida de Cristo Nuestro Señor*, de 1596 [2]).

Las dos empresas de este agustino estaban preludiadas por las producciones menos ricas de estilo de fray Luis de Montoya, *Obras de los que aman a Dios* (1565) y *Vida de Jesús* (1568). Mucha más importancia tiene el beato ALONSO DE OROZCO, al que hemos aludido en relación con la cuestión de fuentes de *Los nombres de Cristo*. Su *Memorial de amor santo*, su *Victoria del mundo*, su *Vergel de oración y monte de contemplación*, *Desposorio espiritual* e *Regimiento del alma*, figuran entre las obras en que se manifiestan los grados de la mística. Orozco, que ejerció una gran influencia en la mística de este momento, a la que se adelantó en parte — el *Vergel*, por ejemplo, data de 1544 —, insiste en la forma activa de las vías que conducen a Dios. Cree que en la «purgativa» debe incrementarse la caridad, practicando las obras de misericordia; en la «iluminativa», tender a elevarse a Dios por la contemplación de las bellezas del mundo creado, coincidiendo con León y Granada; viendo en el orden de todas las cosas la señal de

[1]) Santo Tomás de Villanueva, el organizador del grupo de escritores agustinos, nació en 1488 y murió en 1555. Textos: *Sermones*, en la «Revista Augustiniana», I; *Opúsculos*, íd., VIII y IX (véase también «La Ciudad de Dios», XV).

[2]) Fonseca era natural de Santa Olalla (Toledo), donde nació hacia 1550. Como indicamos, sus obras pertenecen a su juventud. En el *Tratado del amor de Dios* discurre sobre todas las clases de amores, desde los de la naturaleza al sagrado de Dios. Se le atribuyó el *Quijote de Avellaneda* (véase N. A. CORTÉS, *El falso Quijote y fray Cristóbal de Fonseca*, Valladolid, 1920).

la Sabiduría Suma, y considerar los tormentos y amor del Redentor para llegar a Él por la gratitud y la tierna compasión; en la «unitiva», hay que tener como ante los ojos «al amado esposo Jesucristo», hacernos «unos en amor santo» con Él, con su cruz, con su amor [1]).

Más tardíamente seguían los agustinos las huellas de los grandes maestros. Fray Pedro de la Vega, que estaba en Salamanca hacia 1575, siguió la senda escriturariа de fray Luis en sus *Declaraciones de los siete psalmos penitenciales*, viendo en David «unos sentimientos tan tiernos y una devoción tan nacida de lo más íntimo del alma», que le lleva a desmenuzar y desentrañar sus razones y sentimientos. Vega es un intelectual como fray Luis, más que un emotivo. Inspirándose en el *Libro de los Psalmos* (salmos 125 y 136), organizó un verdadero tratado político otro agustino, el padre Juan Márquez (1565-1621), en *Los dos Estados de la espiritual Jerusalén* (1603), en el que late un reflejo lejano de la obra maestra de San Agustín. Su ideal del príncipe cristiano, que sin proponerse ser un anti Maquiavelo, lo es de hecho — con lo cual enlaza el autor con la posición antimaquiavelista española: Ribadeneyra, Quevedo, Gracián —, se concreta más en *El gobernador cristiano*, deducido de las vidas de Moysén y Josué, príncipes del pueblo de Dios (1612), en que su constante lectura y ansia de comento de las Escrituras le lleva a analizar dechados de gobernantes en figuras del Antiguo Testamento [2]). Márquez escribió *El gobernador cristiano* a instancia del Duque de Feria, que le pidió un tratado ejemplar a base de las figuras de la Sagrada Escritura. Compuso el tratado lleno de citas y revelando una extraordinaria erudición, no sólo de lo escriturario, patrístico o escolástico, sino en motivos renacentistas de los autores paganos, como por ejemplo Virgilio y Plauto, sin que falte la tradición usual de Séneca. Resulta el autor muy resabido, y, a la vez, cauteloso en

[1]) Orozco nació en Oropesa (Ávila) en 1500 y fué niño de coro de la catedral de Toledo. Agustino, fué predicador de Carlos V, y siguió teniendo un gran valimiento en la Corte en el reinado siguiente. Llegó a ser el prototipo del santo al que todos, niños y viejos, ansían ver y escuchar su doctrina; Quevedo, niño, llegó a oírle; el mismo Felipe II le visitaba. Murió en 1591. Textos: «Obras» (tres volúmenes), Madrid, 1736.

Consúltese: T. Cámara, *Vida y escritos del beato Alonso de Orozco*; Conrado Muiños, *Influencia de los agustinos en la poesía castellana* («La Ciudad de Dios», XVII y XVIII).

[2]) I. Monasterio, *Estudio crítico sobre el maestro fray Juan Márquez* («La Ciudad de Dios», XIV-XVII).

los puntos que considera delicados, como sobre el licitud o ilicitud de tener esclavos. En muchos de estos casos da a la vez la opinión favorable y la contraria.

MALÓN DE CHAIDE. LA RELIGIOSIDAD PINTORESCA DE «LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA»; SU LENGUA, SU ESTILO

Indudablemente, entre todo el grupo de los escritores agustinos del siglo XVI, aparte la figura cimera de fray Luis de León, destaca el gallardo hablista navarro MALÓN DE CHAIDE, por un solo libro, *La conversión de la Magdalena*, compuesto, seguramente, entre 1578 y 1583, en Huesca [1]). La obra está distribuída con arreglo a los tres estados de la santa protagonista: el de pecadora, el de penitente y el «del alma en gracia». El tono corresponde a la ascética, aunque las aspiraciones espirituales expresadas en varios pasajes y en algunos de los versos intercalados asoman a la región de la mística. La nota más característica del autor y el libro es la *religiosidad pintoresca*. A diferencia de la calidad de la obra maestra de fray Luis — mundo religioso interior sin efectismos ni desequilibrios, ni follajes —, el libro de Malón, que como el otro agustino era neoplatónico y especialmente augustiniano, representa una actitud mucho más cerca del pueblo, de lo castizo, de lo pintoresco. Religiosidad de galas pomposas y de sangre y de lágrimas, como en un paso procesional, que habla a los sentidos, que conmueve, que excita como el florido y retorcido sermón de un jesuíta imbuído por los *Ejercicios* [2]). Jesuitismo como el de los cuadros de Rubens y de parte del teatro de Calderón, pero, como en estos artistas, con algo más poético y creacional que en la mayoría de los secos tratadistas de la Compañía. En Malón actúa la tradición de la Orden. Todas las disquisiciones en torno a la

[1]) No se sabe la fecha de nacimiento de Malón de Chaide. La dada a veces, 1530, carece de base segura. Sí se sabe el lugar: Cascante de Navarra, diócesis de Tarazona. Profesó en la orden de San Agustín en 1567, en Salamanca; enseñó en Burgos (1569-72). En esta última fecha se halla en la provincia de Aragón, prior en Zaragoza y en Huesca. Una víspera del patrón de esta ciudad se acuerda de la fecha y el lugar: «nuestro bravo y cortés español San Lorenzo, en cuya vigilia y en cuya ciudad yo escribo agora estas páginas». Intervino (1585) en la fundación del convento de Loreto, junto a Huesca, hermano menor de la arquitectura de El Escorial; fué prior de Barcelona, en donde murió en 1589. (Véase P. FÉLIX GARCÍA, prólogo al tomo I de Malón, en «Clásicos Castellanos»).

[2]) No hace falta, para cualquier lector inteligente aclarar el sentido amplio que doy a este influjo.

predestinación y sus difíciles problemas, planteados en torno al caso de la Magdalena, proceden claramente de San Agustín. Escriturario de la escuela de fray Luis, desentrañador de la riqueza del idioma vulgar al comentar las Escrituras y los Santos Padres, Malón es sobre todo un lujoso artista, un creador, un pródigo expandidor de imágenes y giros populares. Pocos casos pueden darse como el suyo, de tratadista de un orden teórico, que sepa dar tal calor de vida, tal alma a cuanto dice y comenta — en otro orden y modernamente, pensamos en las obras eruditas e históricas hechas vida, de Menéndez y Pelayo — El caso era corriente, aunque con menos fuerza creadora en la predicación: el orador, para hacer plástico el ejemplo que explica al auditorio, se vale de anacronismos, equivalencias y expresiones populares. Pero en el tratado doctrinal era mucho más difícil expresar en buen estilo lo que se ayudaba, en el púlpito, con el gesto y la entonación. Malón se vale de los motivos más vivos y plásticos recurriendo a los retablos de la época con sus efectistas tablas y esculturas. Santos y Cristos llenos de heridas y de sangre como en los cuadros de Ribera y en las esculturas de Gregorio Hernández: «Veréis a una parte pintado un San Lorenzo, atado, tendido sobre unas parrillas, y que debajo salen unas llamas que le ciñen el cuerpo; las ascuas parecen vivas, las llamas cárdenas, que parece que aun de verlas pintadas ponen miedo; los verdugos con unas horcas de hierro que las atizan, otros soplando con unos fuelles para avivarlas; parécese aquella generosa carne, quemada y tostada con el fuego, y que se entreabren las entrañas, y anda la llama debastando y buscando los senos de aquel pecho jamás rendido; está cayendo la grosura que apaga parte del fuego en que se quema». Difícilmente en las obras de realismo más macabro de un Gaspar Becerra o un posterior Valdés Leal puede hallarse un equivalente plástico tan espeluznante y ultrarrealista. Pero todavía sigue, aunque más concisamente, el escritor presentándonos una galería de martirios de Ribera. «Veréis en otro tablero pintado un San Bartolomé desnudo, atado, tendido sobre una mesa y que le están desollando vivo. A otro lado un San Esteban que le apedrean; tópanse las piedras en el camino, el rostro sangriento, la cabeza abierta, que mueve compasión a quien lo mira, y él arrodillado orando por los verdugos que le matan. Veréis en otra parte un San Pedro colgado de una cruz; un Bautista descabe-

zado...» La culminación de este patetismo de Malón comentador de pinturas, bien distintas de las que se valía en comparación fray Luis, se halla en el Jesús dolorosísimo y cruento, tan típico de la religiosidad popular de la época, Jesús procesional y de saeta que conmueve con sus heridas y sus dolores: «por remate, en lo alto, un Cristo en una cruz, desnudo, hecho un piélago de sangre, abierto el cuerpo a azotes, el rostro hinchado, los ojos quebrados, la boca denegrida, las entrañas alanceadas, hecho un retrato de muerte». Se podría iniciar una «teoría del Cristo español» en este cuadro, no tan sólo a lo Ribera y a lo Mena, sino, uniendo los siglos en espíritu, tan zuloaguesco, tan noventayochista. Éste es el Cristo que han sentido muchos de nuestros más castizos artistas, el del «sentimiento trágico», que hace pensar en el Cristo yacente del convento de Santa Clara, de Palencia, cantado por Unamuno, y no — empleando la frase del mismo Malón — el «Cristo lleno de gloria, sentado sobre las coronillas de los ángeles», el de «los santos vestidos de resplandor llenos de alegria». ¿En qué momento ha colocado el brioso escritor aquel impresionante párrafo oratorio? Se refiere, en el tema de María Magdalena. cuando se presenta en casa de Simón el leproso sin galas y compungida, al exceso de lujo y boato con que las damas de la época penetraban en los templos. Merece la pena anotar el contraste costumbrista, brillante y fastuoso, con el dolorido tema cristiano: «Enrizad ese cabello, apretadlo con un rico prendedero de oro, enlazadlo en perlas orientales, poneos unos zarcillos con dos finas esmeraldas, un collar de oro de galanos esmaltes, y más seis vueltas de cadenilla sobre los hombros, de quien cuelga un águila de soberano artificio, con un resplandeciente diamante en las uñas, que caiga sobre el pecho; una saya de raso estampado con muchos follajes de oro, un jubón de raso con cordoncillo que relumbre de cien pasos; poneos muchas puntas y ojales de perlas y piedras, una cinta que no tenga precio, y una poma de ámbar gris que se huela a cuatro calles. Poneos más anillos que dedos; haceos de dijes una tablilla de platero, que así se componen las damas de nuestro tiempo para salir a oír misa, con más colores en el rostro que el arco del cielo, a adorar al escupido, azotado, desnudo, coronado de espinas y enclavado en una cruz..., y por cristianas se tienen». Patético, impresionante, increpa Chaide a los que hacen gala de sus propios pecados y se enorgullecen de las conquistas de don

Juan, y lo mismo a los vengativos del honor, ante el Crucificado: «Tomad aquella sangre que derrama, y así, caliente como sale, dadles con ella en el rostro». En otros más sosegados pasajes, Malón, como fray Luis, acude al *Cantar de los Cantares;* en él encuentra motivos pintorescos que recordar: «Muchas veces acaece, que el que ama y sirve una doncella con quien pretende casarse, le rúa de día la calle, róndasela de noche, y aguarda arrimado a una esquina si verá abrir alguna ventana, o por algún resquicio descubrirá luz, o si acaso su dama se asoma a parte donde le pueda ver o hablar... Si acaso él le da música o hace algún ruido por donde ella despierte, en conociéndole, pues tanto le ama, ¿quién duda que no dirá: Yo estoy durmiendo a sueño suelto, y mi corazón y el que amo más que a la vida está desvelado y en la calle?» El costumbrismo pintoresco, lleno de este poderoso aliento de vida, salpica todas las alusiones y vigoriza las versiones de textos sacros. Así el «Et homo cum in honore esset», del salmo 48, se convierte en «Vióse el hombre *en zancos* y cargado de honra»; y un pasaje muy valiente y vibrante del *Libro de Amós* (cap. VI, versos 4-6) se atempera a las costumbres y expresiones de la época: «Los que coméis al son de las guitarrillas, y los loquillos os dan música en la mesa. ¡Ay de los que dormís en marfil, sobre colchones de pluma y de algodón, con las cortinas de brocado, las colchas bordadas y con recamos, y allí son vuestras torpezas y lascivia; los que bebéis en oro y coméis en plata, los afeminados, los de los olores, ungüentos y los ámbares!» Las pinturas de tipos de la época, con un dramatismo colorista digno del teatro, aparecen ya incluso con elementos de diálogo, como el «desuellacaras», bravucón que se presenta al juez, armado para implorar por otro rufián su compañero (parte segunda, x), o con detalles minuciosos como la confesión del poderoso «Don Fulano», maliciosamente satírico. Llega ufano al templo el rico «robador de los pobres». El cura tiene que suspender la confesión de los humildes fieles, porque tiene prisa aquél, «aunque esté a media confesión, que otro día la acabará, y si no que no importa, que está esperando el Señor Don Fulano». El padre Maestro le lleva a su celda para más honor, y un paje pone en el suelo una almohada de terciopelo «porque no se lastime». «Hinca la una rodilla, como ballestero: persígnase a media vuelta, que ni sabréis si hace cruz o garabato, y comienzo a dar de dedo y a desgarrar

pecados que hace temblar las paredes de la celda con ellos; y si el confesor se los afea, sale con mil bachillerías, y dice que un hombre de sus prendas no ha de vivir como vive el fraile... Al fin sálese tan seco y tan sin jugo como entró, y... muy contento, como si Dios tuviese cuenta de que desciende de los godos.» Pocas veces hallaremos una burla tan intencionada de la nobleza, y de las bajezas de ciertos elementos de la Iglesia sometidos a aquélla.

Aunque lo episódico y el estilo ocupe una parte importantísima de *La conversión de la Magdalena*, no por eso se esfuma la figura principal. El carácter de María Magdalena en sus diversos estados sirve de símbolo para el alma que desde el pecado puede llegar a la suma de perfecciones de las moradas místicas. Pero Magdalena no es sólo un arquetipo. Notamos su estatura humana, como a través de una serie de tallas policromadas, desde su época de galas y liviandades, cuando comenzó a «gustar del billete, y de la guitarrilla, y del sarao, y conversación, del paseo, y fiestas, y músicas», al momento de la penitencia al presentarse al convite de Jesús, «los ojos derrocados en el suelo», cuando «calla María y sólo hablan los ojos y el corazón». Sigue una talla como una escultura de Pedro de Mena de la penitente «sin vestido, sin cama», que se alimenta «de raíces de hierbas», que «tiene fuerzas para vivir en un desierto, para sufrir el rigor del sol y la aspereza del invierno», y no falta el final de apoteosis de la Magdalena en que su alma gloriosa cruza los aires a unirse con el Esposo amado, que la recibe y abraza, «y con música y pompa sube a triunfar y reinar en aquel eterno reino de la gloria, donde se goza con su Amado y Dios». Malón intercala en su obra doctrinal varias poesías en que se traducen pasajes de la Escritura, principalmente, y se comentan los estados de la Santa a base del tema de los *Cantares*. Era menos poeta que fray Luis, pero llegaba a imitarle con dignidad y acierto, aun en la forma externa:

> Oh luz serena y pura,
> oh sol de resplandor, que alegra el cielo,
> oh fuente de hermosura;
> si pisas nuestro suelo,
> véate y de mis ojos quita el velo.

Otras veces se dejaba llevar de su pompa y boato en estrofas de aire oriental ampuloso, aunque en ocasiones faltas de rotun-

didad. Un lírico de fuego amoroso aplicado a los temas sacros anidaba en el rico hablista en prosa, aunque muy inferior a éste.

Desde la introducción se ve claro el propósito de Chaide de tener en cuenta la parte de estilo en su libro religioso. Declara una serie de puntos de vista, muy interesantes, como el referente al escritor que compone libros para su fama, «por deseo de eternizar su nombre y celebrarle con viva memoria, de que fueron en otro tiempo y supieron y escribieron», el de la literatura de moda de su tiempo, en el conocido pasaje en que censura los libros de caballerías y pastoriles, y aun la lírica de Boscán y Garcilaso — «¿Qué ha de hacer una doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faltriquera?», «¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso?», «Otros leen aquellos prodigios y fabulosos sueños y quimeras, sin pies ni cabeza, de que están llenos los libros de caballerías, que... se llamaran mejor de bellaquerías...» — Según este propósito, el autor trata de escribir un libro de asunto sacro, pero con todas las galas y atractivas formas de toda esa literatura que estima perniciosa. Para ello se vale del castellano y no del latín, haciendo una entusiasta y briosa defensa del idioma vernáculo, porque el que le lea «verá la grandeza y majestad de palabras de que nuestra lengua castellana está como preñada, y que tiene gran riqueza y copia y mineros, que no se pueden acabar, de luces y flores y gala y rodeos en el decir», para lo cual acude como a obra perfecta al caso de *De los nombres de Cristo* de fray Luis. Contra los que acusan a nuestra lengua de vulgar y grosera, afirma resueltamente que «no hay lenguaje, ni le ha habido, que al nuestro haya hecho ventaja en abundancia de términos, en dulzura de estilo y en ser blando, suave, regalado y tierno y muy acomodado para decir lo que queremos», «habemos de ver muy presto todas las cosas curiosas y graves escritas en nuestro vulgar, y la lengua española subida en su perfección sin que tenga envidia a alguna de las del mundo y tan excedida cuanto lo están las banderas de España, que llegan del uno al otro polo». Como fray Luis, Malón era un entusiasta apologista del castellano, tema interesante del Renacimiento [1]), y la práctica justificaba sus ideas. Malón es un creador del idioma en cada momento; las frases, los

[1]) Véase la interesante antología y estudio de José F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, 1929.

giros, tan vivos, tan expresivos, tan pintorescos, dan una vida extraordinaria a la lengua de la *Magdalena*, como los trazos de figuras humanas e imágenes poéticas se lo dan al contenido. Para describirnos al buen Ladrón muriendo en la cruz e indicar lo próximo que estaba a su fin, nos lo pinta «con la candela en la mano para dar el alma», y a Judas «boqueando en la horca»; habla de los que pecan «a sueño suelto», de los «menestriles y lloraduelos» en el entierro de la hija de Jairo; que San Pablo «contrapuntea», cuando comenta — expresiva significación tomada de la música, que emplean también otros predicadores —. En las mismas citas anteriores veremos notables ejemplos de ese idioma jugoso y a la vez concreto y preciso, y abundante y matizado.

De esta forma, el estilo de Malón resulta de una riqueza y vivacidad como el de pocos autores. Con un cálido movimiento que tiene mucho de oratorio, incluso con repeticiones e insistencias propias de este género, y a la vez con detenido propósito de valorar, de matizar, de no dejarse llevar por una facilidad que pudiera abocar en la imprecisión. No sólo Malón emplea un estilo adecuado a lo pintoresco, a lo patético y entusiástico, sino que se emplea dignamente en el mundo de la luminosidad del místico, que con ideas neoplatónicas y augustinianas, aunque más brillante que denso, hace pensar en fray Luis. El sermón final del libro sobre el tema de la resurrección y el «Noli me tangere» es una culminación magnífica de este estilo. En él, Cristo, hablando con María Magdalena, habla de la luz del sol como sombral de Dios, y de Dios como sol del sol. «Dios es luz del sol en el cuerpo del mundo. Dios es lumbre del sol sobre los entendimientos angélicos. Tal es, oh alma mía, mi sombra, que es la más hermosa de las cosas corporales; y si tal es mi sombra, ¿cuál pensáis que será mi luz? Si así resplandece mi sombra, ¿cómo resplandecerá mi lumbre? Pues, decidme, alma, ¿amáis más la luz que todo lo demás? Y, ¿amáis solamente la luz? Pues amadme a mí solo, que soy luz infinita; amadme infinitamente, y resplandeceréis vos, y os deleitaréis infinitamente» [1]).

[1]) Textos de Malón de Chaide: «Autores Españoles», t. XXVII; «Clásicos Castellanos», tomos CIV-CV, edición, prólogo y notas del P. FÉLIX GARCÍA, agustino.

Véase: el prólogo del P. GARCÍA, citado; P. G. DE SANTIAGO VELA, *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*, vol. V; RICARDO DEL ARCO, *Memorias de la Universidad de Zaragoza*, II; ID., *El P. Malón de Chaide. Nuevos datos para su biografía* («Estudio», 1919).

Malón se hallaba en la posición platónica, muy estilo Renacimiento, y en el fondo despreciaba a Aristóteles, aunque le cita y sigue a veces. Es muy típica de la época la afirmación de que «Aristóteles escribió con tanta oscuridad como si no escribiera». El mundo más opuesto al suyo es el de otro agustino, uno de los pocos más secamente ascéticos, fray HERNANDO DE ZÁRATE, autor de los discursos *De la paciencia cristiana* (1592), imbuído por las «tristezas que cada hora suceden», cuyo orden y composición son declaradamente aristotélicos. No olvidemos que se trata de una obra que se compone después del desastre de la Invencible, en un momento en que toda España se sentía en derrota, que necesitaba resignarse en «tratado de la tribulación» como el del jesuíta Ribadeneyra. Zárate continúa la señda estoica, senequista, y piensa en que las tribulaciones y fracasos son pruebas a las que somete el Señor antes de llevar a los hombres y los pueblos a cimas de gloria; «Señor, pasamos por fuegos y aguas cuando nos guiabas al refrigerio y descanso», porque «nuestra fe» «se edifica y crece cuanto más padece». Zárate emplea un estilo sobrio adecuado al asunto, aunque se vea en él un dominio del lenguaje y una contenida y desnuda elegancia de escritor [1]).

[1]) Texto: «Autores Españoles», XXVII.

CAPÍTULO XXVI

Dominicos y franciscanos: fray Luis de Granada y fray Juan de los Ángeles

Los teólogos y ascéticos dominicos. — Fray Luis de Granada; el hombre, el devoto, el orador. — El sentimiento de la naturaleza en fray Luis de Granada. — De las criaturas al Creador, y la parte históricoteológica de la *Introducción del Símbolo de la Fe*. — El meditador y el asceta. — Los franciscanos. Fray Juan de los Ángeles.

Los teólogos y ascéticos dominicos

La orden de Santo Domingo se caracterizó desde sus orígenes por su severa formación teológica. La figura de Santo Tomás de Aquino suponía en la tradición dominicana un sistema, una actitud intelectual. Los grandes dominicos de nuestro Siglo de Oro fueron principalmente teólogos neoescolásticos. Francisco de Vitoria (1480-1546), franco, sobrio, férreo, de alma vasca, cuya vida religiosa y de cátedra se asocia al florido plateresco del convento de San Gregorio de Valladolid, y las clases de la Universidad de Salamanca de comienzos del siglo xvi, que habían de producir el alma armónica de fray Luis de León, representa el lazo de unión entre la escolástica medieval y el nuevo concepto del humanismo renacentista. «La entrada de Vitoria en la cátedra primera salmantina señala un momento de trascendencia en la historia del pensamiento y la vida religiosa», afirma el P. Beltrán de Heredia. Recoge Vitoria el influjo de Savonarola, en su convento de San Esteban, de Salamanca, y lo funde con la tradición escolástica de la orden y una posición pareja de la erasmiana, como, por ejemplo, en su carácter pacifista. Fué un gran pedagogo y un gran comentador teológico. Influído en parte por Cayetano, posee un sentido más amplio y comprensivo. No se limita como éste a su Aristóteles y Santo

Tomás, sino que incorpora a su escolástica todo lo doctrinalmente aprovechable de la evolución del pensamiento desde el siglo XIII a su propia época. «A eso debe en gran parte Vitoria su aceptación — comenta el mismo dominico de hoy —: al acierto con que supo armonizar lo antiguo con lo nuevo, desentendiéndose de las ficciones y sutilezas nominalistas que habían estragado la escolástica y de las exageraciones de la especulación que la habían alejado de la realidad [1]). Melchor Cano (1509-1560), severo, impetuoso, varonil, que exigía a Felipe II rigidez contra los abusos políticos del Papa y que despreciaba lo que él consideraba blandengue mansedumbre de los jesuítas, que según su frase, si cogían un hombre hacían de él una gallina, y si le cogían gallina le convertían en pollo, es un alma representativa de su España y de su orden [2]). Sistemático, razonador, apasionado en el ademán y frío y lógico en el razonamiento, injusto en su pasión respecto a almas blandas como Granada, y su misma machaconería contra los ignacianos, era un símbolo de los dominicos castellanos de la generación de fray Luis de León y las luchas de las aulas salmantinas. Su independencia de espíritu, la defensa de los derechos de las órdenes religiosas, no se doblegaban ante el rey ni ante el papa. Ya en tiempos de Carlos V, al tratarse de incautar de bienes eclesiásticos con anuencia del Papa, Cano, en compañía de otros teólogos, afirma que «ni Su Majestad puede en buena conciencia solicitar este permiso ni Su Santidad se lo puede conceder». Este temperamento brioso y acometedor estaba regido por una mente de hondo teólogo. Sus *Loci theologici* comprenden «las fuentes teológicas del conocimiento» basándose en la Biblia, las tradiciones, las resoluciones

[1]) Sobre los dominicos del XVI, en el período de iniciación de la gran escuela teológicoascética y sus tendencias e influjos, véase el agudo panorama de fray VICENTE BELTRÁN DE HEREDIA, *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla, durante la primera mitad del siglo XVI*, en «Ciencia Tomista», 1939, págs. 338 y sigs., 1940, págs. 5 y sigs. Señala Heredia los siguientes *motivos* de su trabajo: La invasión savonaroliana, la ultrarreforma, del P. Hurtado: espíritu y obras; fray Pablo de León y su campaña en pro de la reforma, Vitoria y Erasmo; en torno a la espiritualidad de Melchor Cano, el sector inspirado por Carranza y su reincorporación a la corriente general, etc. Véase también la edición de los *Comentarios a la secunda secundae de Santo Tomás, de Vitoria*, edición P. Beltrán de Heredia, Salamanca, 1932.

[2]) En otra ocasión decía a los mismos jesuítas que los encontraba «aduladores y bilingües» (Confr. Bertrán de Heredia, ob. cit., «Ciencia Tomista», 1940, pág. 332). Sobre la franca hostilidad de Cano a la Compañía, véase algún punto del libro de M. de Scorraille, *El P. Francisco Suárez*, 1917. Véase también la obra, que citamos en la página siguiente, del P. Carro. Confróntese — en contraste — el comienzo de nuestro capítulo XXXI.

de los concilios, la escolástica, la filosofía racional, las obras históricas. Cano sigue el concepto de la Edad Media de la filosofía supeditada en relación a la teología; aquella es de ésta, si no la esclava, si sólo una auxiliar. Su sistema organizado es bien tomista y aristotélico, por lo tanto; pero el humanista del Renacimiento no por eso descuida su Platón, iniciando un sentido armonizador de los dos grandes filósofos que hace pensar en el de Fox Morcillo. Compuso en castellano un *Tratado de la victoria de sí mismo*, que aunque pasa por versión del italiano — un libro muy avanzado de Giovanni Baptista di Crema, refundido por Seraphino Aceto di Fermo —, Cano amplía el original en tal forma, que resulta un comentario original; intelectual, opuesto al afectivismo de los místicos [1]). Dominicos eran también León de Castro y Bartolomé de Medina, de los que hemos hablado en torno al proceso de fray Luis de León. También pertenecía a la orden el famoso fray Domingo Báñez [2]), que en el problema de la predestinación y la gracia cree que al hombre casi nada le queda de su parte. La gracia es, según él, un acto exclusivo de la predestinación. Malón de Chaide se balanceaba entre esta exposición y la que concedía una parte importantísima al libre albedrío; pero el debate con Báñez lo llevó a cabo un jesuíta, Luis de Molina, en el cual la voluntad libre del hombre decide aceptar o no el auxilio de la gracia. Lo que en Báñez es la gracia suficiente, en Molina es la gracia eficaz; según éste, la presciencia divina implica infalibilidad, pero no necesidad [3]). El problema de Báñez-Molina pasó al teatro y se hizo eco de él el pueblo. El autor de *El condenado por desconfiado:* Mira de Amescua, en alguna obra, y Calderón, en *La vida es sueño*, y varios autos, tienen un concepto de la importancia del libre albedrío ante la gracia, análogo a la posición molinista.

[1]) Sobre otra importante figura de dominico español, véase P. Venancio D. Carro, *El maestro fray Pedro de Soto*, O. P. (confesor de Carlos V) y *Las controversias político-religiosas en el siglo XVI*, t. I, Salamanca, 1931. Sobre Vitoria, véase también: Beltrán de Heredia, *Los manuscritos del maestro fray Francisco de Vitoria*, «Biblioteca de Tomistas Españoles», vol. IV.

[2]) Algunos autores emplean la forma Bañes, en vez de Báñez, basándose en esta grafía, al darse el apellido en latín y castellano, en su edición de *In Primam Partem Divi Thomae*, 1588; pero ha prevalecido la variante en *z* final.

[3]) Es difícil dar, en pocas palabras, una diferenciación en la apreciación tan sutil y matizada, del problema de la gracia y la predestinación de acuerdo con el libre albedrío en el molinismo y el bañesismo. Una de las notas típicas del molinismo es la teoría de la *ciencia media*.

La índole de los estudios de los dominicos les hacía emplear el latín y no el romance en la mayoría de los casos. Por esto, entre los escritores castellanos de la orden que más bien son excepciones no hay la unidad de posición de los agustinos, los carmelitas y franciscanos, ni aun de los mismos jesuítas. Son figuras aisladas Granada, alma franciscana, en amplias concepciones de forma tomista, o escritores de tipo del historiador como fray Hernando del Castillo, que en 1585 publicó la *Historia general de la Orden de predicadores*, en que narra con sobria prosa los hechos históricos, los milagros y las leyendas de los santos de las Congregación. Amescua, que sentía simpatía por los principios dominicanos, aunque en la cuestión de la gracia fuese más bien molinista, se inspiró, además de en lo que serían tradiciones orales posibles, en varios capítulos del libro, los que se refieren a la vida y leyenda de frey Gil de Santarem (Edigio) para su obra maestra *El esclavo del demonio*. Otro gran dominico, del que nos ocuparemos en otro lugar, es el predicador fray Alonso de Cabrera, como lo fué también el fogoso historiador de Indias P. Las Casas [1]).

Fray Luis de Granada; el hombre, el devoto, el orador

Ciertos elementos de la vida de fray Luis de Granada (1504-1588) revelan el carácter del hombre. Andaluz, granadino, imaginación abundante, sentido de lo fino y del detalle; de extracción humilde, hijo de una lavandera, todo le predisponía a una actitud franciscana ante las cosas; bueno, crédulo, demasiado confiado en los hombres, de ingenuidad casi candorosa, como lo demostró, ya de edad, al dejarse engañar por las falsas llagas de la monja de la Anunciata; dominico de Orden, contraste entre una disciplina férrea, una rigidez sistemática y su espíritu difuso y afectivo. Granada, de espíritu bondadoso, amable, enamorado de la naturaleza, no tenía nada de lo seco y recio de los dominicos.

[1]) Véase Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la mística en España*, Madrid, 1927; P. Getino, *El maestro Francisco de Vitoria y el renacimiento filosóficoteológico del siglo XVI*, Madrid, 1914; Laugwitz, *Bartholomaus Carranza, Erzbischof von Toledo*, 1870; Melchor Cano, *Opera*, Patavii, 1734; A. Lang, *Die Logi Theologici des M. Cano und die Methode des dogmatischen Beweises*, Munich, 1925; Regnon, *Báñez et Molina*, París, 1883; fray Manuel Joseph de Medrano, *Historia de la provincia de España en la Orden...*

De la formación intelectual de su orden conserva, como era natural, una disposición sistemática de las grandes obras de raigambre tomista, aristotélica, pero su espíritu estaba más cerca de San Agustín y de Platón. Hay en sus obras muchas citas de Santo Tomás, pero no menos de San Agustín. Su actitud ante la naturaleza, en cuyas obras ve un reflejo de la belleza y de la bondad de Dios, es esencialmente franciscana. La solicitud con que advierte todos los detalles de los seres más pequeñitos de la creación, para sacar motivos de alabar a Dios, de sus costumbres, instintos y movimiento, está muy cerca del alma del *Poverello*. Las golondrinas con sus nidos y sus vuelos, el jilguerito que come y bebe de los cubos de la jaula, el cangrejo, los pulpos, el gato y sus astucias, las hormigas que se paseaban por el alféizar de la ventana de su celda, son voces variadas y constantes que le hablan de los atributos del Creador. Los elementos y las cosas pequeñas armonizan en el gran concierto de los orbes; también Granada ve su hermano sol y su hermana hormiga. Como fra Angélico en la pintura primitiva del siglo xv, era un monje dominico que bajo su hábito blanco y negro encerraba un corazón del color de tierra de la túnica franciscana.

De este amor a toda la naturaleza nace su ferviente religiosidad; amable, franciscana también: «Señor, Dios mío, ninguna cosa más desea mi alma que amaros». Ingenuo, con todo su ropaje intelectual, como un santo de la leyenda de las *fiorietti*, oye la voz de Dios en las flores, en las estrellas, en los animalitos, en las variedades de países del mundo. Todo son voces del Hacedor que tiene que oír el hombre; todo, avisos y señales del poder infinito, de la bondad suma. «Por cierto, Señor — dice con inflamado celo en rica forma oratoria —, que el que tales voces no oye sordo es; y el que con tan maravillosos resplandores no os ve, ciego es; y el que vistas todas estas cosas no os alaba, mudo es; y el que con tantos argumentos y testimonios de todas las criaturas no conoce la nobleza de su Criador, loco es... ¿Qué hoja de árbol, qué flor de campo, qué gusanico hay tan pequeño, que si bien considerásemos la fábrica de su corpezuelo no viésemos en él grandes maravillas?» El conocimiento de todas las obras de Dios hace que le amemos; «se presupone para que de él nazca el amor». «¿Quién más bueno que Vos?», exclama. Si no sabemos llegar al Señor leyendo en el libro de la naturaleza, somos «como los niños,

que cuando les ponen un libro delante con algunas letras iluminadas y doradas, huélganse de estar mirándolas y jugando con ellas, y no leen lo que dicen, ni tienen cuenta con lo que dicen».

Granada poseía grandes dotes oratorias; era un improvisador, aunque después podía teorizar con ideas de Quintiliano y Cicerón y suyas personales. Desde niño daba muestras de su fogosa facilidad de palabra, y, según una anécdota, a eso se debe el favor que le dispensó el Conde de Tendilla. Siendo provincial de la orden de Santo Domingo en Portugal, predicó el discurso fúnebre, en la muerte de la reina doña Catalina (1578), de quien había sido confesor, éxito ya adivinado por los compañeros del Colegio de Valladolid, que dejó en 1534, y entre los cuales gozaba ya fama de gran orador. En este aspecto es en el que más pudo llevar el sello de su orden, aunque con modalidad diversa — distinta de la sobria concisión del padre Cabrera, por ejemplo —. Granada, con su ferviente entusiasmo, hizo honor a la orden de predicadores. Hasta sus últimos años era un prodigio de elocuencia. Cuando Felipe II visitó a Lisboa, en 1581, al escribir a sus hijas habla, como de la mayor impresión del día, del efecto del Granada anciano al predicar: «Por ser tarde no tengo tiempo de deciros más, sino que ayer pedricó, aquí en la capilla, fray Luis de Granada, y muy bien, aunqu'es muy viejo y sin dientes». Las condiciones del orador pasaron a la literatura escrita, en la que se encuentran las mismas figuras retóricas de la predicación. En Portugal, transcurre el final de la vida de Granada; entre la naturaleza suave, verde, abundante, y la franja del mar inmenso, se pasan los últimos años de aquel espíritu tranquilo, fino en lo pequeño y ferviente en lo hondo, que elevaba firmes los ojos a lo alto después de meditar sobre las cosecillas más humildes de la tierra.

Granada reunía las condiciones que en sus *Libri sex ecclesiasticae rhetoricae* exigía al buen predicador: la bondad, las costumbres inmaculadas, la integridad de carácter, la rectitud de intención, la caridad. Se siente abrasado del ardor por la salvación de las almas, y en uno de los pocos momentos en que recoge las tradiciones y orígenes de su orden, mienta entusiasmado el caso de Santo Domingo, cuyo corazón parecía una antorcha encendida consumiéndose de dolor por las almas que se condenaban. De la oración, del tiempo dedicado a meditar sobre la redención y los grandes problemas de Dios y el alma, la mejor prueba son sus

mismas obras doctrinales. Él realizaba el ideal teórico de que el predicador ha de sentir y moverse del mismo modo que desea conmover y emocionar al auditorio, porque del mismo modo que el fuego prende mejor en un leño seco, así el orador lleno del fuego del amor de Dios y la continua devoción, se inflama de piadosos afectos y enciende el ánimo de los que le escuchan [1]).

El sentimiento de la naturaleza en fray Luis de Granada

Granada era un gran contemplador del campo y de las estrellas, como fray Luis de León, aunque su minucioso cuidado de los seres minúsculos le daba el advertido matiz franciscano, inconfundible con el perfil platónico del cantor, en verso, de la *Noche serena*. Toda la parte primera de la *Introducción del Símbolo de la Fe*, la obra maestra de Granada, es un comentario a las bellezas de las cosas creadas, para elevarnos por ellas al conocimiento de Dios. El orador expresa sus impresiones directas de la naturaleza: «Cuán agradable es en medio del verano, ver la Luna llena y tan clara que encubre con su claridad la de todas las estrellas». Siente los cambios que en los campos produce el sucederse de las estaciones; la «otoñada», cuando «todas las frescuras y arboledas pierden juntamente con la hoja su hermosura, hasta quedar desnudas, estériles y muertas»; y el revivir de todas las cosas en la primavera en que «los campos se visten de otra librea, y los árboles se cubren de flores y hojas, y las aves que hasta entonces estaban mudas, comienzan a cantar y chirriar, y las vides y los rosales descubren luego sus yemas y capullos». Al frente del libro en un pasaje de intención y citas senequistas, advierte la pequeñez de la tierra en medio del gran concierto del universo, en expresiones que coinciden con las poéticas de Luis de León. El que «mirare desde lo alto la redondez de la Tierra, tan estrecha, y en gran parte cubierta de agua», se dirá: «¿Este es el punto

[1]) Sobre Granada hombre, véase: Luis de Muñoz, *Vida y virtudes del Venerable Padre Maestro Fray Luis de Granada*, Madrid, 1751; José J. de Mora, prólogo y vida en «Autores Españoles», t. VI; J. I. Valentí, *Fray Luis de Granada. Ensayo biográfico y crítico*, Palma de Mallorca, 1889; Justo Cuervo, *Biografía de Fray Luis de Granada*, Madrid, 1796; P. Quirós, *Verdadero retrato de Fray Luis de Granada* («La Ciencia Tomista», 1916); Justo Cuervo, *Fray Luis de Granada y la Inquisición* («Homenaje a Menéndez y Pelayo», t. I). Véase, actualmente, el volumen dedicado a Granada en la «Biblioteca de Autores Cristianos».

que a fuego y sangre se divide entre las gentes?» «Considera el movimiento de las estrellas, y el caimiento dellas, y la concordia que guardan en tan diversos movimientos y caminos», «entonces menosprecia la estrechura deste mundo». Así proclama las excelencias y bellezas del Sol, de la Luna, de las estrellas. Pero no por eso se nota en el autor una mengua de entusiasmo al descender a los paisajes y a los seres vivientes de la Tierra. Granada se goza en el perfume de las flores, en los colores de los campos, en la suavidad de los vientos. «¿Quién podría declarar — nos dice — la hermosura de las violetas moradas, de los blancos lirios, de las resplandecientes rosas, y la gracia de los prados pintados con diversos colores de flores, unas de color de oro, otras de grana, otras entreveradas y pintadas con diversos colores?» En medio de este hermoso espectáculo en que «la suavidad del olor que se derrama por el aire» deleita el olfato, no sabemos qué es mayor placer, el color de las flores, sus figuras graciosas, o «la suavidad del olor». Fray Luis de Granada enumera propiedades de hierbas y flores, con indicaciones de cosas vistas: «lo cual noté yo en unas hojas de un peral», nos dice en una interesante disertación en que compara los haces y barbillas de las plantas con las venas de los animales. Pasa revista cariñosa a las hojas de las vides e higueras, a las copas de los pinos, entre los árboles muy altos y ventosos» de la cima de los montes, y la «piña, donde con tan maravilloso artificio está el fruto en sus casicas abovedadas tan bien aposentado y guardado, que toda la furia de los vientos no basta para derribarlo». Va creciendo el júbilo y vehemencia del artista, conforme enumera propiedades de árboles y frutos: «¿Qué cosa tan alegre a la vista como un manzano o camueso, cargadas las ramas a todas partes de manzanas, pintadas con tan diversos colores y echando de sí un tan suave olor?» «¿Qué es ver un parral, y ver entre las hojas verdes estar colgados tantos y tan grandes y tan hermosos racimos de uvas de diversas castas y colores? ¿Qué son éstos sino unos como hermosos joyeles que penden deste árbol?» Discurre el autor sobre la compostura, forma, color y propiedades de la granada, las uvas, los higos. Pero todavía se detiene y manifiesta más el amor a las cosas de la naturaleza en los capítulos dedicados a las diversas especies de animales, en que él mismo declara que se ha detenido mucho, «por ser esta materia más suave y apacible al lector». Granada se basa en

Plinio, en Eliano, en pasajes de la Biblia, para hablarnos de ciertas propiedades de los brutos, pero al lado de sus personales comentarios a tales textos, añade muchas impresiones propias de su observación. Al hablarnos de las golondrinas, comienza un párrafo «porque vemos en España, por principio del mes de mayo», en que nos dice cómo hay tal abundancia de estos pájaros, «que no hay iglesia ni casa, ni aldea tan apartada que no esté llena» de ellos. Su cariño a los animales le llevaba a observar todos sus movimientos y acciones, por lo cual puede hablar muy por cuenta propia, cuando nos refiere el amor maternal de las cluecas: «Este amor se ve claro en una gallina que cría, porque con ser ésta un ave muy tímida y desconfiada, si queréis llegar a los pollos que cría, comienza a graznar y engrifarse y ponerse contra vos». Su curiosidad le llevaba a saber nuevas costumbres y condiciones de los animales que se hallaban en los nuevos hallazgos y conquistas de tierras de todas partes del orbe, «mayormente que cada día en nuevas tierras se descubren nuevos animales y nuevas habilidades y propiedades dellos», y así nos cuenta cosas que muchas veces se deben a errores de interpretación, como el mantenimiento de las aves que ven muchos de los que navegan hacia las Indias Orientales, y otras a informaciones de los indígenas, como las culebras de la isla de Ceilán o las del Brasil. No se le olvidaban los relatos de cosas notables de animales, como la lucha de un rinoceronte y un elefante en tiempo del rey don Manuel, cosa «sabida y muy notoria en el reino de Portugal». Pero la mayoría de las veces se refiere a impresiones directas. Con simpática ingenuidad franciscana nos cuenta la treta de las hormigas de su celda que consiguieron penetrar en una olla en que guardaba azúcar rosado. Nos imaginamos al buen dominico de alma a lo Asís, mirando y sonriendo ante la habilidad de las hormigas y dejándolas solazarse en lo dulce que guardaba para sí: «veo dentro un tan gran enjambre de ellas, que no sirvió después la conserva más que para ellas, de modo que podemos decir que ellas me alcanzaron de cuenta y supieron más que yo». Junto a los muros del patio del convento advertía que las hormigas, «por muy encalada y muy lisa que esté una pared, suben y andan por ella, como por tierra llana». Se deleitaba en mirar las habilidades y astucias de los animales, como el sabio instinto del jilguerito que con el pico atrae los cubos que contienen el agua y la comida, y todavía otra curiosidad mayor

que había visto, en que «el cubo del agua está vacío, mas en lo bajo está una arquilla llena de agua, y cuando él quiere beber mete el cubillo en esta arquilla, y tantas vueltas le da con el pico, que finalmente coge agua, y entonces la sube a lo alto y bebe». Entre las travesuras y listezas del gato, dice: «Mas yo soy testigo de otra astucia que aquí diré. Andaba por la cima del lomo de una pared en pos de una lagartija, la cual huyendo dél, se metió debajo de una teja, que acaso estaba allí boca abajo. ¿Qué hizo entonces? Hizo esta cuenta: si meto por aquí la mano hame de huir por la otra boca de la teja. Pues yo acudiré a esto. Mas, ¿de qué manera? Puso la una mano a la boca de la teja más estrecha, y por la más ancha metió la otra, y de esta manera como por entre puertas, alcanzó la caza que buscaba». Es tal su amor a todos los animales, que con candorosa bondad se atreve a proponer un perro como ejemplo de «la perfección de la vida cristiana». Se trata de un lebrel, que nunca se apartaba del lado de su señor, que cuando los criados le apartaban dél, gruñía y aullaba, y en una ocasión en el mes de agosto, estando cansado y sudoroso, el amo manda que le lleven a una venta a darle de beber. El perro bebía, pero entre trago y trago miraba adónde podía estar su dueño, y al verle asomar corrió saltando a acompañar a su amo, dejando la bebida. Lo que este lebrel hacía con su señor, es lo que debe hacer con Dios el fiel cristiano, ya que aquél «aun bebiendo no estaba todo donde estaba, porque el corazón, los ojos y el deseo estaban con su amo» [1]).

[1]) El cariño con que descubre en los animales ejemplos de virtudes humanas resplandece en otros pasajes, pero es muy vivo en éste sobre el amor maternal: «Parió una perra en un monasterio nuestro tres o cuatro perrillos, los cuales por no ser necesarios mataron los religiosos y arrojaron por diversas partes de una huerta. Mas la madre, viéndose sin hijos, andaba todo el día oliscando por toda la huerta hasta que finalmente los halló, y así muertos los volvió al mismo lugar donde los criaba. Viendo esto los religiosos, arrojáronlos en un tejado alto, para el cual no parecía haber subida. Mas la grandeza deste amor natural dió ingenio a la madre para que saltando por una ventana en un tejadillo y de aquel en otro, finalmente vino a dar con los hijos, y así volvió por los mismos pasos a traerlos a su primer lugar». Con la misma solicitud habla de los nidos y sus defensas.

Hasta en las cosas meteorológicas insiste en los casos conocidos directamente. Así, cuando nos habla de que los vientos purifican el aire: «De lo cual tienen experiencia los que se acordaron en una gran pestilencia que hubo en la ciudad de Lisboa, y en algunos otros lugares del reino de Portugal el año de 1570», nos deja el recuerdo del cese de la epidemia por un «recísimo y desacostumbrado viento». Granada se recreaba también en la contemplación del mar: «¡Qué cosa más mansa que el mar cuando está quieto, y libre de los vientos, que solemos llamar *mar de donas!*»

El sentimiento de la naturaleza de Granada está en la impresión de conjunto y en todos los detalles y partes del reino vegetal o animal. Las impresiones de los paisajes, las comparaciones entre cielo y tierra le llevan a hermosas expresiones, que en algún caso se anticipan a típicas imágenes del siglo XVII, como la comparación entre flores y estrellas tan corriente en Amescua y Calderón: «Dios — nos dice Granada — quiso que, no sólo el resplandor de las estrellas, que en las noches serenas vemos en el cielo, sino también los valles abundosos y los prados verdes pintados con diversas flores, nos fuesen como otro cielo estrellado, que por una parte recreasen nuestra vista con suavidad y hermosura, por otra nos dispertasen a alabar al Criador». Esta serena contemplación se eleva a la armonía de los mundos y de los elementos, y se hallan frases tan gráficas y visuales, que en un caso se adelantan a las realizaciones teatrales de los autos de Calderón: «Se traban y se dan la mano unos elementos a otros, y hacen una como danza de espadas, continuándose amigablemente por esta forma los unos con los otros».

De las criaturas al Creador y la parte históricoteológica de la «Introducción del Símbolo de la fe»

Todas las bellezas de la naturaleza son motivos para acercarnos al Hacedor. Granada lo que hace es «filosofar en este gran libro de las criaturas». Tan evidente es la señal de Dios en todos los seres de la naturaleza, que, como San Agustín, antes dudaría de que tenía alma en su cuerpo «que dudar si hay Dios en este mundo». A la luz de la significación teológica, adquiere el mundo nuevas calidades de belleza del mismo modo que un rico y vistoso ropaje gana al ceñirse al cuerpo para el cual está preparado. Valiéndose de la comparación de la plástica, hace este significativo razonamiento bellamente expresado: «¿Quién diría que un retablo muy grande, y de muchos y muy excelentes colores y figuras, se hizo acaso con un borrón de tinta que acertó a caer sobre una tabla? Pues, ¿qué retablo más grande, más vistoso y más hermoso que este mundo? ¿Qué colores más vivos y agradables que los de los prados y árboles de la primavera? ¿Qué figuras más primas que las de las flores y aves y rosas? ¿Qué cosa

más resplandeciente y más pintada que el cielo con sus estrellas? Pues, ¿cuál será el ciego que todas estas maravillas diga que se hicieron acaso?» El gran Pintor que hermoseó la bóveda del cielo se revela en todos los destellos y vislumbres que deja en su obra sabia y armónica. Como hombre del Renacimiento, Granada hermana los testimonios de los Padres de la Iglesia con los filósofos paganos. Cita repetidas veces el *De natura Deorum* de Cicerón, algún libro platónico, y, muy hermanado consigo, a Séneca. Al exponer que el orden de las criaturas nos lleva al conocimiento del Creador, su primer principio, reproduce la prueba del primer móvil o «movedor», remontándose las citas de Santo Tomás a Aristóteles, al que expresamente nombra.

La parte primera de la *Introducción* remata en la fábrica y potencias y sentidos del hombre, la creación y la providencia. En lo primero recurre mucho a Cicerón. En lo referente al alma, su responsabilidad, la providencia y la gracia, combinan los testimonios de los Padres de la Iglesia con las que supone adivinaciones de los gentiles, entre ellos Séneca. La parte segunda del libro se refiere a las excelencias de la fe católica e historia de diversos mártires con el triunfo de la religión de Cristo sobre la idolatría. En los fundamentos de la doctrina cristiana, glosa pasajes de *De civitate Dei* de San Agustín. Al referirnos las historias de los mártires, la fogosa elocuencia del escritor comenta los dolores y la fortaleza de ánimo. Aunque no llega a la potencia patética de los pasajes que citamos de Malón de Chaide, Granada, que por temperamento no sentía atracción por lo terrible — aunque en el *Libro de la oración y meditación* llega a cimas de belleza de ese orden —, nos ofrece en cambio un relato bien compuesto, bellamente intensificado en interés dramático como en la parte del martirio de Santa Olalla, que nos hace pensar en el romance actual de ese tema, de García Lorca. Por otro lado, en el hábil relato de milagros recoge tradiciones curiosas como la del Niño Jesús de las agustinas de Évora, y del de las bernardas, de cerca de Alcobaça, y casos recientes como el de doña Catalina de Atayde en Lisboa. La parte tercera toca al misterio de la Redención, distribuyéndose en tres tratados: uno sobre los frutos del árbol de la cruz; otro sobre las figuras del misterio de Cristo, y el tercero, en forma de preguntas y respuestas, en relación con el tema precedente. Así, van exponiéndose, en toda la tercera

parte, el pecado original, la naturaleza viciada del hombre y la necesidad de la redención, la calidad de la obra del Mesías y la enumeración de sus beneficios. En torno a los frutos de la cruz no falta el Cristo de imaginería española «con las manos enclavadas», «con las espaldas rasgadas con azotes», «con los ojos llorosos», pagando así el cuerpo del Redentor por los pecados de todos los hombres. La tierna devoción de Granada se conmueve ante este espectáculo que lastima los ojos y el corazón, glosando a San Bernardo. Es interesante la diferencia que establece entre los caminos para llegar a Dios. Cree que por el de la contemplación de la naturaleza sólo pueden ascender al conocimiento de la Divinidad los filósofos y hombres de letras, mientras que el Jesús sangrante del madero «es un libro de sabiduría» que puede ser entendido por la «vejecica y el rústico labrador». Piedad española, popular, democrática, como los cristos para mover a piedad de los pasos procesionales, que sólo requieren «una piadosa afección y sentimiento de la voluntad», porque «como en la historia de la sagrada pasión haya tantos pasos tan dolorosos, apenas se hallará corazón tan duro que no se enternezca y compadezca de lo que ve padecer a aquel inocentísimo cordero». En el tratado sobre las figuras de los misterios de Cristo nos presenta a Eva saliendo del costado del primer hombre, anunciando la Iglesia brotando del lado de Cristo, el sacrificio de Abel, Noé y sus hijos, Abrahán, Jacob, José, Jonás, Sansón, el Cordero pascual, la becerra bermeja, la vara de Moisés, la serpiente de metal, Eliseo y otras. Coinciden muchas de estas alegorías con las empleadas en las farsas y autos sacramentales, que procedían de las mismas fuentes teológicas que el libro de Granada. Éste glosa a veces interesantes notas visuales como la «ropa de muchos colores» de la túnica de José. La forma de divulgación teológica del tratado tercero no excluye elegancias de estilo, o alguna cita clásica — de Séneca, por ejemplo —, junto a formas populares como el decir, para indicar el engaño de la felicidad terrena, que el demonio «tómanos con gaita como a negros».

La cuarta parte, en tono más elevado que el tratado último precedente, trata del misterio de la Redención por las profecías que lo anunciaron y por las objeciones que pueda suscitar — este segundo aspecto vuelve a desenvolverse en forma dialogada —. Granada adquiere en esta parte cimas de elocuencia y belleza,

como al ver en Dios, ayudado de la filosofía humana y la fe católica, «un abismo y un mar océano de infinitas grandezas», y remansos de bondadosa serenidad al referirnos la vida de los antiguos monjes y anacoretas, a la vez que ímpetus dramáticos, como en la destrucción de Jerusalén, inspirando patéticos episodios. La parte quinta viene a ser un sumario de las cuatro anteriores.

La amplia síntesis de la *Introducción del Símbolo de la Fe* presenta un inconfundible aspecto tomista, pero Granada no era un verdadero sistemático, como otros dominicos de su tiempo, con lo cual nos ha dado una desigual obra teológica, difusa y repetida a veces, de muy diverso valor literario. La verdadera obra maestra del escritor amante de la naturaleza se halla en la primera parte. Las otras, muy inferiores en conjunto, presentan, con todo, fragmentos y detalles de indudable hermosura [1]).

El meditador y el asceta

Dos obras de fray Luis de Granada, más breves que la *Introducción*, constituyen aspectos inconfundibles de su personalidad. Uno, el *Libro de la oración y meditación*, conviene a la efusiva piedad del dominico. Se ha discutido su relación con una obra análoga de San Pedro de Alcántara [2]); pero, sea cual sea la situación de Granada, absolutamente original o comentadora, a él se deben los motivos patéticos inconfundibles del libro. El Granada de la meditación sobre el descendimiento, en que pinta con vigorosos

[1]) *De la Introducción del Símbolo de la Fe* se publica en Salamanca (1583-1585); el aludir a la fecha de 1570 como lejana, indica que la composición no es muy anterior a la fecha de imprenta. Todo hace pensar que se trata de una formidable improvisación. Pfandl llama a la obra «enciclopedia de la religión cristiana a la luz de la concepción española del mundo».

Consúltese: Paul Rousselot, *Les mystiques espagnols*, París, 1867; Azorín, *Los dos Luises y otros ensayos*, Madrid, 1921.

[2]) Consúltese, sobre este punto: Justo Cuervo, *Fray Luis de Granada, verdadero y único autor del «Libro de la oración»* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1918, 1919); M. Angel, *Le véritable et unique auteur du «Tratado de la Oración»* (Revista de Archivos», 1916), y dos artículos en «Estudios Franciscanos», 1919 y 1920; L. Pérez, *Información sobre el «Tratado de la oración y meditación» de San Pedro de Alcántara* («Archivo Ibero-Americano», 1917); Id., *Cuestionario histórico, ¿Está resuelta la cuestión de quién sea el verdadero y único autor del «Tratado de la oración y meditación» atribuído por unos a San Pedro de Alcántara y por otros a fray Luis de Granada?* («Estudios Franciscanos», 1920); A. García Boiza, *Una polémica del P. Cuervo* («La basílica Teresiana», 1922).

pinceles el dolor de María, ofrece algo extraordinariamente bello y dramático: «Abrázase la Madre con el cuerpo despedazado; apriétalo fuertemente en sus pechos (para eso sólo le quedan fuerzas), mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro; tíñese la cara de la Madre con la sangre del Hijo, y riégase la del Hijo con las lágrimas de la Madre.» El alma bondadosa de Granada se conmueve con los azotes, con los clavos, con la cruz, en la parte de las meditaciones referentes a la Pasión del Señor. Al describirnos a Jesús atado a la columna, se imagina los coros de los ángeles espantados y atónitos ante Él, porque «si hinchieron los aires de voces y alabanzas el día de su nascimiento, no habiendo visto más que los pañales y el pesebre, ¿qué harían agora viendo los azotes y la columna?» Esta dolorosa meditación nos hace pensar en el patético cuadro del Jesús en la columna, atribuído a Velázquez en la National Gallery. Por otra parte, las consideraciones sobre la muerte y sepultura dan lugar a un cuadro macabro, impresionante, que Azorín salmodiaba, al comentarlo, con un «Miserere, pobre Yorick», que le llevaba a pensar en la escena del cementerio del *Hamlet:* «Luego abren un hoyo de siete u ocho pies en largo, aunque sea para Alejandro el Magno que no cabía en el mundo; y con sólo esto se da allí el cuerpo por contento. Allí se le da casa para siempre; allí toma solar perpetuo, en compañía de los otros muertos; allí le salen a recibir los gusanos, y finalmente le depositan en una pobre sábana, cubierto el rostro con un sudario y atados los pies y manos...» Merece la pena señalar un cierto rasgo de la bondadosa idea del reposo del difunto entre los suyos en la madre tierra, que no podía faltar en el autor y que contrasta con el macabro drama que se aproxima: «Allí le recibe la tierra en su regazo, le dan paz los huesos de los finados, le abrazan los polvos de sus antepasados, y le convidan a aquella mesa y a aquella casa». Y llega el detallismo fúnebre al terreno del terrible cuadro de Valdés Leal, con el que coincide hasta en el comentario final del párrafo: «Luego el enterrador toma la azada y pisón, y comienza a trastornar huesos sobre huesos, y tapiar encima la tierra muy tapiada. De manera que el más lindo rostro del mundo y más curado y más guardado del sol y aire, andará allí debajo del pisón del rústico cavador, que no tiene empacho en darle con él en la frente, quebrarle los cascos y sumirle los ojos y las narices, porque quede bien acompañado de tierra. Y sobre el otro gentilhombre que

cuando vivía no le había de tocar el aire, no caer un pelito en la ropa, sin que luego anduviese la escobilla por encima, le echarán aquí un muladar de basura. Y el otro que andaba lleno de ámbar y olores se verá aquí cubierto de hediondez y de gusanos. Éste es, pues, el paradero de las galas y de toda la gloria del mundo». No es ésta la única cuerda de la lira prosada de fray Luis. También sabe cantar las claridades y reflejos de la gloria: «paraíso de deleites, jardín de flores eternas». Le oímos exclamar entusiasmado: «Sube aún más arriba sobre todos los coros de los ángeles...»; «alza los ojos y mira aquella Reina... llena de claridad y hermosura», y ante la presencia de Dios, «¿qué será ver aquella cara, aquella lumbre y aquella hermosura en quien resplandecen todas las hermosuras?»

La principal obra ascética de fray Luis de Granada es la *Guía de pecadores* (1556), tratado de amplia síntesis, comparable a la *Introducción*. Detalles de comparaciones con los seres de la naturaleza tan caros a Granada preparan la primera parte del otro gran libro. Al hablarnos de la imaginación nos dice que es «una potencia muy apetitosa y codiciosa de pensar todo cuanto se le pone delante, a manera de los perros golosos, que lo andan probando y trastornando y en todo quieren meter el hocico, y aunque a veces los azoten y echen a palos, siempre se vuelven al regosto». Pero esas rápidas alusiones anecdóticas son lo de menos en una seria obra de ascesis, en que para señalar el camino que lleve a Dios a los pecadores y dirigirles por él, se expone la grandeza de la virtud y servicio de Dios, las obligaciones que nos han de llevar a ello — creación, redención, predestinación —, con advertencia de las penas del infierno y gloria del cielo. Se trata, después, de los privilegios de la virtud, como la alegría de la buena conciencia, y la confianza en la misericordia de Dios. Para incitar más a ella se exponen los peligros del mundo, la vanidad de las glorias terrenas, lo inestable de la felicidad. Se proponen remedios para cada uno de los pecados capitales y veniales; se invita a la mortificación de los sentidos, y a los oficios de caridad, con avisos sobre las diversas clases de vida que puede seguir el cristiano, y la solicitud y vigilancia del varón virtuoso. La *Guía* es un verdadero tratado ético, menos ameno que la primera parte y algunos otros momentos de la *Introducción*, y menos variado que la *Oración y meditación*. Las citas de la Escritura o los Santos Padres empe-

drando el texto dejan menos espacio a la imaginación pintoresca de Granada que en otros libros. Con todo su mérito, es más un libro de devoción que literario, y comprendemos el asomo de ironía de Molière cuando un padre a la antigua recomienda su lectura a una hija enamoradiza y casquivana, en *Sganarelle:*

La *Guide des Pécheurs* est encore un bon livre.

Granada es un estilista de tipo oratorio. En sus períodos hay marcada influencia ciceroniana, como ha probado detenidamente Rebecca Switzer [1]). Ese estilo cuidado a veces, detenidamente, encaminado a conseguir efectos, se abandona en muchas ocasiones, por una difusión fácil e improvisada. En estilo como en calidades estéticas de fondo, Granada es desigual y diverso. Pero en sus mejores momentos llega a un empleo de figuras retóricas que dan al castellano nuevos matices y recursos, y que expresan motivos como la delectación en los seres distintos de la naturaleza, el cariño a lo pequeño y humilde, el fervor sacro intenso y patético, cordial, que suponen una cumbre en nuestra literatura en prosa. Granada, que ejerció una considerable influencia en toda Europa (que vino a sustituir a la de Guevara), con su mezcla de actitud popular y técnica clásica, con su sentido ingenuo y bondadoso de la religiosidad, con la posición que pudiéramos llamar «panteísta» de la naturaleza — aunque sin el sentido heterodoxo exacto, sino el de ver a Dios en todo y amarlo por todas sus cosas creadas —, figura con rasgos inconfundiblemente personales entre las cuatro o cinco cumbres de nuestra místicoascética y entre las primeras que puede ofrecer cualquier otra literatura [2]).

[1]) Pueden señalarse varios ejemplos de figuras que empleó igualmente Cicerón: Repetición: «*Testigos* son esta cruz y clavos que aquí parescen; *testigos* estas llagas de pies y manos que en mi cuerpo quedaron; *testigo* el cielo y la tierra delante quien padescí; y *testigo* el sol y la luna que en aquella hora se eclipsaron» — Cicerón emplea una repetición análoga a base, también, de *testis* y *testes;* — Conversión: «¿Qué cosa es la tribulación sino *cruz?* Pues, ¿qué será infamar la tribulación sino infamar la *cruz?* Y, ¿qué huir de la tribulación sino huir de la *cruz...?*», etc.

Consúltese: Rebecca Switzer, *The Ciceronian Style in Fray Luis de Granada* («Instituto de las Españas en los Estados Unidos», Nueva York, 1927).

[2]) Entre otras obras de Granada se hallan: *Memorial de la Vida Cristiana*, tratado de ascética que se aproxima al terreno de la mística, y *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana;* la traducción de la *Escala espiritual* de San Juan Clímaco, y la de la *Imitación de Cristo* o *Contemptus mundi;* la *Vida de Juan de Ávila* etc.

Véase: Azorín, *Los dos Luises.* Granada como orador, además de trozos

Los franciscanos. Fray Juan de los Ángeles

La nota afectiva predomina en la literatura sacra de los franciscanos. El fundador había sido la personificación del amor de Dios en la tierra; el hermano de todos los seres de la naturaleza; el alma pura y poética que encontraba un destello del Creador en las cosas más pequeñas y humildes; el «Serafín humano» que cantaron con entusiasmo nuestros poetas, dramatizaron los comediógrafos, pintaron en sus éxtasis los pinceles devotos y perfilaron en su penitencia y su mirada inapagada en la muerte los escultores imagineros. De San Francisco partía, por medio de la tradición de todos los discípulos, de fra Jacopone, de San Buenaventura, la técnica del amor de Dios de nuestros franciscanos. Frailes menores habían sido los que prepararon el camino de Santa Teresa, como Osuna y Laredo, o Alonso de Madrid — «un libro llamado *Arte de servir a Dios* que es muy bueno», dice la escritora —; y directamente había influído en ella otro franciscano de experiencias místicas y extáticas, San Pedro de Alcántara (1499-1562), «un santo hombre y de gran espíritu», autor de la *Petición especial de amor de Dios*. Otro franciscano, fray Diego de Estella (1524-1578), dió forma más constructiva a su doctrina ascéticomística. Una de sus obras es simplemente un tratado sobre la inconsistencia de las cosas humanas, sobre la fugacidad de la felicidad terrena, como en cualquier asceta de otra orden. El autor, navarro, algo rudo y áspero temperamentalmente, escribe este libro de la *Vanidad del mundo*, inscribiéndose en una corriente hispana abundante. Pero el verdadero espíritu de la orden que sobrepasa al carácter personal, se halla en sus *Cien meditaciones del amor de Dios*, en que se expresan las razones para llegar al afecto supremo al Creador, por medio de los seres de la naturaleza, en buena tradición franciscana, cuya belleza es un eco de la divina hermosura; y los medios gradualmente analizados para llegar a la unión con Dios. El afectivismo de Estella es más intelectual que sentido emocionadamente,

típicos de ese género en el *Libro de la oración y meditación*, especialmente, y en general en toda su obra, es autor de trece sermones que se han conservado y que revelan la cálida elocuencia, la fuerza emotiva y sentido imaginativo de Luis de Sarria, en un sentido elaboradamente retórico. Se refieren a festividades de la Iglesia en días de Cristo y alguno de María y el de Todos los Santos, y son verdaderas obras maestras del género.

por lo cual en esta obra se nota un cierto choque brusco, externamente disimulado, entre la tradición de San Francisco y el temperamento áspero del navarro, que corría en cauce más natural por el seco ascetismo.

Pero el verdadero temperamento franciscano, el alma de poeta exquisito, el místico de los delicados amores y del puro reino interior, se halla en un escritor que alcanzó la siguiente centuria, fray Juan de los Ángeles (1536-1609). Era, según todas las probabilidades, castellano, de un lugar próximo a Oropesa, llamado La Corchuela, obispado de Ávila [1]), y próximo, por tanto, a la oriundez de los dos más grandes místicos españoles, con los cuales ocupa un lugar destacado, superando en finura artística y en solidez intelectual a uno de los dos — a Santa Teresa —. La tónica de la época era la del triunfo de la vida religiosa sobre la heroica y cortesana. Un caso ejemplar, como antes lo había sido el de San Francisco de Borja, lo fué el de sor Margarita de la Cruz, hija de Maximiliano II y de la emperatriz María (nacida en 1567), a la que se propuso el matrimonio con Felipe II, rechazándolo por seguir la vida religiosa. Ingresó en las Descalzas Reales de Madrid, y en su toma de hábito era abadesa una hermana de San Francisco de Borja. Su confesor fué fray Juan de los Ángeles, el eximio escritor místico. Felipe II, primo de la infanta, quería que volviera al siglo, y es curioso el comentario, sobre este particular, de fray Juan de los Ángeles: «¿Qué pesan los criados, la familia, los pobres, la autoridad, la grandeza, los hermanos, los tíos, al lado de la estimación que un alma hace de Dios? Todo lo arrastra el seguirle por donde y cuando nos llama. Puesta la mano al arado, los ojos en el Señor que va delante, no vuelve la cara atrás. Llamen los criados, lloren los pobres, suspiren los padres, contradigan los deudos, murmuren los hombres; piérdase la autoridad, la grandeza, el poder, todo eso es poco para quien lo busca todo». Y la misma infanta sor Margarita escribía a un prelado, sobre el mismo asunto, al tratar de que en la misma congregación religiosa tuviera cargos y trato especiales: «No se compadece, Señor, con el estado que profeso, pobre y humilde, el tener casa real ni aparato de criados, introduciendo en tan real y religioso convento lo profano

[1]) Pertenece, en la actual división administrativa, a la provincia de Toledo. Véase la introducción de fray Jaime Sala a la parte primera de «Obras» de fray Juan de los Ángeles («Nueva Biblioteca de Autores Españoles»).

del siglo y el estilo de Palacio». Fray Juan de los Ángeles, con grandes vuelos, aplica el orden heroico del siglo que se acaba a la vida puramente espiritual. Llama a una de sus obras capitales: *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios*, con la metáfora de la lucha y *conquista*, y hasta no falta algún recuerdo de los temas *de caballerías:* «Pelear con doce enemigos que defienden la entrada deste divino Reino como *doce fieros jayanes*, los cuales vencidos, queda libre para morar en él con mucha paz». La formación de fray Juan era a la vez clásicamente humanista y sistemáticamente teológica. Su situación religiosa puede aún recordarnos el cristianismo interior de Erasmo, el platonismo de fray Luis de León. Sorprende el tono y la precisa crítica de las devociones externas si no van acompañadas de perfección íntima. El pasaje hace recordar el erasmismo, ya lejano, vivificado como en León por la positiva emoción religiosa. «El arte y los santos fingidos o de burla — dice fray Juan — son de una manera que no se curan de lo interior, sino de sólo lo que se puede ver; del rostro macilento, de llorar donde sean vistos, de suspirar en la iglesia y hacer gestos (cosa que Dios mucho aborrece), y de confesar y comulgar a menudo por el pundonor y aun por el provecho temporal que se halla ya en estos ejercicios...» «Lo que reprendo es el detenerse en estas cosas y poner en ellas todo el cuidado; no porque son para gloria de Dios, sino porque son insignias de santidad, algunas veces tan llenas de interés propio, que se serviría más su Majestad de que las dejásemos que no se sirve de que las hagamos» [1]). Fray Juan de los Ángeles censura a los eclesiásticos que viven con excesivo lujo: «¡Oh varones... que renunciando las riquezas espirituales que la temporal pobreza de Cristo os ofrece, abrazáis las transitorias que Él condena y desprecia, y peláis los pobres y los desolláis cerrados, para pompa

[1]) «Dios Nuestro Señor — añade — ...reprueba todos los servicios que se le hacen en la iglesia si no llevan vida, si les falta lo esencial, que es el espíritu y la verdad.» Sobre esto refiere un curioso y pintoresco ejemplo: «Cantando en una iglesia unos músicos con gran destreza y armonía, un santo que se halló allí en aquella sazón vió un demonio puesto en lo alto de la capilla mayor, que con la mano izquierda tenía un costal abierto y con la derecha recogía las voces y las metía en él, hasta que le hinchió. Acabado el oficio, los músicos (como tienen de costumbre) comenzaron entre sí a alabar sus motetes y canto de órgano: — ¡Qué linda estuvo la corneta! decía el uno; otro: — ¡Qué bien cantó fulano! — ¡Qué pasos tan ricos hizo de garganta!, etc. El siervo de Dios que oyó la plática, llegóse a ellos y díjoles: Muy bien habéis cantado, pues quedó lleno el costal».

y fausto de vuestras casas! ¡Las paredes entapizadas, las mesas de reyes, el ornato de grandes, y los pobres que están a vuestra cuenta muriendo de hambre!» Y censurando supersticiones y falsas profecías y señales, aunque no hace más que aludir a ellas «porque son cosas modernas, y quédense para los historiadores», deja en vivo cuadros inolvidables: «Bien pudiera aquí tratar de algunas mujeres que han fingido llagas, azotes, coronas de espinas y Cristos en los pechos, porque en nuestros tiempos habemos visto todo esto; y aun en él se conoce la causa de una doncella que soñaba ciertos sueños que a la primera vista parecían profecías; y de un sacamanchas, que si se sacara las de su alma no manchara a tantos con sus falsedades; y de un profeta mentiroso de que yo me escandalicé mucho y dije su caída mucho antes que cayese, por algunas señales que vi en él de presuncion y soberbia». La consecuencia que saca es: «no te fíes de todo espíritu, porque no lo es verdadero todo lo que lo parece; especialmente no des crédito a mujeres en materia de visiones y revelaciones... que Dios es sapientísimo, y sabe estimar sus riquezas en lo que son, y no las suele depositar en vasos tan quebradizos». Enseña hasta los inconvenientes que pueden derivarse de seguir a cualquier histérica, como diríamos hoy, y aun peor si obraba de mala fe. Cita diversos ejemplos, coronándolos con esta frase: «Pudiera hacer aquí un catálogo lamentable de muchos hombres letrados y santos, o a lo menos tenidos por tales, engañados de mujercillas, especialmente beatas, arrinconados y puestos de lado, y aun algunos encarcelados y penitenciados por el Santo Oficio». El cuadro de este curioso aspecto de la sociedad de la época se continúa por el gran escritor: «Los hombres sabios y cursados en la vida espiritual ningún caso hacen destas musarañas y quimeras; pero la gente popular y simple piensa que aquí está el punto de la santidad. En fingiendo una mujercilla cuatro desmayos, la celebran por santa». Nuestro místico sentía un verdadero fervor por Platón; platónica es su concepción del amor y la belleza, y al citar una expresión atribuída al pensador griego, se comenta: «Devotísima oración es esa verdaderamente, y más de pecho cristiano que de filósofo». En el prólogo a los *Triunfos del amor de Dios*, la declaración es claramente platónica; la principal razón para su obra ha sido, nos dice, «mandármelo el amor, a cuyo movimiento obedece la tierra y el cielo»; el amor lo es todo, la

felicidad, el bien del hombre cuando es bueno, la miseria y desgracia cuando es malo. «De donde saco yo — dice en frase típicamente representativa — que quien tiene *ciencia del amor*, la tiene de todo el bien y mal del hombre, de todos los vicios y virtudes, de su felicidad y perdición, y quien esto ignora dése por ignorante de todo género de bien o mal que toque al hombre.» «Dulce pasión es el amor — dice en otra parte — , y afecto suave que arrebata el amante, y le une, y con su virtud le transforma en la cosa amada». Su sentido renacentista se percibe, además, en otras citas de filósofos y poetas clásicos, Ovidio entre éstos. En su formación teológicomística, además de las tradiciones obligadas en la orden, como San Dionisio, San Francisco el Fundador, San Buenaventura, Hugo de San Víctor, se percibe claramente el influjo del sistema de los místicos alemanes Tauler y Ruysbroeck — el extático y singularísimo Taulero, el «divino contemplativo Rusbrochio», como le llama fray Juan —. De Ruysbroeck procede el sentido del centro o íntimo del alma, en donde debemos profundizar para llegar a la perfección y a la unión con Dios. Germánico es en general el predominio del sistema, la arquitectura de la composición, en los cuales supera a todos los otros místicos y ascéticos hispanos, salvo León y Juan de la Cruz, cuya organización perfecta es de otro orden. La época en que Ángeles escribía hizo que llegaran a él, además, reflejos de nuestros mismos escritores, especialmente franciscanos y carmelitas, y de fray Luis de León en sus *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*. Fray Juan suele emplear la forma dialogada en sus obras, aunque no en la variada matización del autor de *Los nombres de Cristo*, sino reduciéndose a la conversación y preguntas y aclaraciones entre maestro y discípulo. Preconiza las virtudes franciscanas, como la humildad y caridad. «Para llegar a la perfección del amor hay que tener en cuenta las tres clases de hombres, que se hallan en cada hombre: animal, racional y deiforme o divino; el primero es el hombre de los sentidos; el segundo, el de la inteligencia discursiva; «el tercero hombre» se llama suprema y simple inteligencia o mente, y es fuerza cognitiva del ánima, que recibe inmediatamente cierta lumbre natural de Dios, por la cual se conoce la verdad de los primeros principios, conocidos los términos. A esta simple inteligencia corresponde un suave, agradable y puro amor del ánima, que inmediatamente recibe inclinación al

sumo bien, así representado por la simple inteligencia, y naturalmente se mueve a lo bueno. Los que en esta amorosa potencia se ejercitan y tienen familiaridad con Dios, tan alto se levantan algunas veces, que, callando por poco tiempo su entendimiento, de sí y de todas las cosas juntamente se olvidan y son todos tragados de Dios y transformados en Él.» Fray Juan asimila a su temperamento las teorías de sus modelos, aunque éstas claramente se perciben y aun se indican por el franciscano español [1]). Dicha alma superior era para nuestro autor el «espíritu, o íntimo, o mente, o hondón» dotado de la máxima nobleza. Este mundo interior sólo se puede saciar con la grandeza del Criador; «aquí tiene Él su pacífica morada como en el mismo cielo». Su doctrina del amor radica en poseer a Dios en ese rincón y fondo del alma; en eliminar todos los amores terrenos para ser sólo del Señor e identificarse de tal modo con Él, que se vale de la metáfora de la Eucaristía. Así como en ésta sólo son los accidentes los de pan y la sustancia es de Cristo, así debemos como transubstanciarnos en Él para poder decir: «En lo espiritual, lo accidental tengo de hombre, mas lo substancial de Dios».

Fray Juan de los Ángeles es autor de las siguientes obras: *Triunfos del amor de Dios* [2]) (1590); la ampliación de la misma en los *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios* [3]) (1595); la *Segunda parte de la Conquista del reino del Cielo, intitulada «Manual de vida perfecta»* (1608) [4]); la *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma* (1600) [5]); *Tratado espiritual de los soberanos misterios y ceremonias santas del Divino*

[1]) Así, por ejemplo, en el párrafo transcrito añade: «Rusbrochio llamó vida divina la deste tercer estado»; «éste es el parecer de Escoto», dice en otro lugar.

[2]) «Obra provechosísima para toda suerte de personas particularmente para las que por medio de la contemplación desean unirse a Dios.» Las aprobaciones llevan fecha de 1589. La primera y segunda parte de los *Triunfos* corresponden exactamente a la forma que se les da en la obra siguiente, variando sólo el capítulo final, y una carta «a una señora devota» que no repitió en la *Lucha*.

[3]) *que según el Santo Evangelio está dentro de nosotros mismos; en ellos se trata de la vida interior y divina que vive el alma unida a su Criador por gracia y amor transformante.*

[4]) Al publicarse esta obra, el autor era «padre de la provincia de San Josef de los Menores de regular observancia, predicador de la Católica Majestad de la Emperatriz... y confesor del convento real de las Descalzas de Madrid».

[5]) *en que se descubren las grandezas y triunfos del amor, y se enseña el camino excelentísimo de los afectos; de todos el más breve, más seguro y de mayores ganancias.*

Sacrificio de la Misa (1604); *Tratado espiritual de cómo el alma ha de traer siempre a Dios delante de sí, y ahora nuevamente añadido un salterio espiritual* (1607); *Vergel espiritual del ánima religiosa* (1610) [1]); *Considerationum spiritualium super librum Cantici Canticorum Salomonis* (1607), en castellano, pero con abundantes y extensas citas en latín.

Fray Juan escribe en estilo elegante, suavemente matizado, con una amena condición literaria que se hace siempre interesante; la misma traslación de maestro a discípulo da variedad al estilo. Temperamento poético, da en el secreto de la creación lírica, emotiva, en todos los temas que toca. No tenía los altibajos de Granada; su constante intensidad creadora hace más bien pensar en Chaide, pero es un temperamento esencialmente opuesto. Intensos literariamente, creadores los dos, Chaide es un creador del habla y un colorista de lo externo; mientras que Ángeles, suave y desnudo en un elegante estilo, tiende a las intimidades de un mundo sin galas ni brillos. Su ponderada y desafeitada dignidad hace más bien continuar la línea de fray Luis de León; pero, en realidad, Ángeles es menos denso y apretado. Baste comparar los comentarios a los Cantares de uno y otro para convencernos. Pero después de León, es fray Juan sin duda el místico más literario y humanista, el más constante hermanador de la Antigüedad y los Padres, y en este sentido se explica justamente la preferencia de Menéndez y Pelayo.

Fray Juan poseía una exquisita sensibilidad perceptiva para las cosas de arte. Interesa mucho la comparación de lo que es la obra para los cristianos con el efecto de la construcción de El Escorial: «Llévanos a ver el Escurial, obra tan suntuosa y magnífica, hecha con tantas trazas y modelos; por curioso que seáis y lo queráis mirar de espacio, se os irán por alto mil primores de la arquitectura, mil correspondencias y galas de aquella arte; porque la obra está ya hecha y no se estima en tanto ni se mira la curiosidad en ella; pero si os hubiéredes hallado al trazar de esa obra y al hacer de los modelos, no hubiera cosa que no supiérades muy bien». También advertía finamente la estética de la moda. Al buscar una comparación para el Cristo herido, crucificado, dejando ver en su desolación y abandono el tesoro de su

[1]) *que desea sentir en sí y en su cuerpo los dolores y pasiones de Jesús*, etc.

amor, se le ocurre lo que «hacéis en vuestros acuchillados, que cortáis las sedas para que por las cuchilladas parezca la tela de oro»; así «todas aquellas heridas que hay en su Cuerpo, ¿qué son sino cuchilladas dadas en ropa, que de dentro están mostrando otra muy más hermosa?» Juan de los Ángeles construye capítulos de sus tratados con una fina y ponderada armonía que revela un artista delicadísimo, como pueden servir de ejemplos, en los casos no dialogados, *De las saetas del amor* y *De la embriaguez del amor*, en la *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma*. Alguna alusión al paisaje natal, raras veces, da un encanto especial a su mundo «sin ruido de palabras»: «¿Qué sierras de Gredos no se hubieran derretido si el sol material las tocara tan de cerca como nos toca a nosotros el de justicia?» La situación estética de Ángeles se nota claramente en el *Vergel espiritual del alma religiosa*, dedicado a meditar sobre la Pasión del Redentor; no hay en la obra, a pesar de tratarse del mismo tema, la delectación en lo sangriento y lo terrible de la mayoría de nuestros autores sacros; con una hábil dignidad no se olvida nunca la alteza de lo divino entre los dolores y angustias de la humanidad. Analiza detalladamente todos los motivos de la muerte de Jesús — «meditada y rumiada atenta y devotamente», como nos dice —, pero se nota un espíritu completamente diverso al de Chaide o Granada que, distinto, se asemeja más al de fray Luis de León. Ángeles sigue a San Buenaventura y a Tauler, especialmente, pero hay mucho de personal y emotivamente lírico. Ya el prólogo, iniciado a base de un verso de la esposa de los Cantares, revela cómo será la poesía delicada, alada, incruenta, la que dominará sobre las torturas y la sangre; la Pasión es el jardín y «se ha de entrar en él para coger diversas flores y hacer vistosos ramilletes que anden entre los pechos». Fray Juan se encuentra en el máximo y ponderado sentido literario, como al comentar la maldad de la muerte del Señor: «Para no verlo, el sol retrajo sus rayos y se cubrió de espesa nube; la tierra, con la pesada carga de tal culpa oprimida, fué forzada a estremecerse y temblar; las piedras se quebraron unas con otras; el velo del templo se rasgó de alto a bajo; los sepulcros de los muertos se abrieron; el cielo se alborotó; las columnas dél se estremecieron, y los ángeles de paz (si fueran capaces de ello) lloraron amargamente». También ocupa la Pasión de Jesús un lugar preeminente, en un devocionario que

acompaña al *Manual de vida perfecta* titulado *Rosario de los principales misterios de la vida, pasión y muerte de Cristo Nuestro Redentor;* aunque aquí la materia y clase de meditación llevaba al tipo corriente de la época, se nota, sin duda, el carácter y estilo del franciscanismo.

Fray Juan, fino perceptor del amor, que humanísticamente había traído a la *Conquista del reino de Dios* la comparación del afecto de Marco Antonio y Cleopatra, tenía necesariamente que sentirse atraído por la égloga amorosa del *Cantar de los Cantares*, como León, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Sus comentarios voluminosos, en que con los títulos y citas, y aun parte de las glosas latinas disimuló tal vez las dificultades de un libro en romance exclusivamente sobre tal resbaladiza materia, es un bosque amplio en que pueden hallarse deliciosos recodos de fragancia y poesía. Hay mucho de citas teológicas y algunas clásicas muy interesantes [1]).

[1]) Fray Juan de los Ángeles, cuyo apellido en el siglo fué Martínez, escribió también un sermón a la muerte de la Emperatriz, en 1603, impreso el año siguiente.

Textos: *Obras místicas del M. R. P. Fray Juan de los Ángeles* (dos volúmenes), anotadas y precedidas de una introducción biobibliográfica por el padre fray Jaime Sala («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», Madrid, 1912 y 1917).

Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Hist. ideas estéticas*, II; Jaime Sala, introducción a los textos citados; A. Torró, *Fray Juan de los Ángeles, místico-psicólogo*, Barcelona, 1924 (dos tomos); J. Domínguez Berrueta, *Fray Juan de los Ángeles*, Madrid, 1927; Allison Peers, *Studes of the Spanish Mystics*, volumen I.

CAPÍTULO XXVII

Los místicos carmelitas. Santa Teresa y San Juan de la Cruz

La mística carmelita; influencias y representación. — Santa Teresa: el carácter, la voluntad, la mujer castellana. — El concepto popular de la devoción. — El lenguaje. — La voluntad de dominio; la acción; el mundo interior. — Las obras de la Santa. — De la *Vida* al *Castillo interior*. — San Juan de la Cruz; el hombre, el místico, el poeta. — La lírica de San Juan de la Cruz; su calidad emocional. — La noche del alma y el desposorio místico de los comentarios doctrinales.

La mística carmelita; influencias y representación

En la orden carmelitana se dió la cumbre — en la experiencia vivida y en la plasmación de estas impresiones directas en obras de alta calidad teórica — de la mística española y en general de toda la europea de su época y épocas posteriores. Al cerrar España, en sus dos grandes siglos, la gran etapa de creación de la cultura católica, en el Renacimiento, la mística ocupa un lugar preferente. En el momento de la Reforma, contra la cual reaccionan muy claramente los carmelitas, España realiza una nueva vida espiritual, religiosa. Son los dos grandes reformadores de la orden que se purifica de sus costumbres mundanas e indisciplinadas, los que componen las obras en que se encarna un nuevo sentido de la oración, la ascensión por la segunda vía y el grado último del éxtasis y la visión. Dos clases de obras que representan los dos caminos de la fe católica y la creación artística de índole religiosa, dentro del orden afectivo: la de una tendencia popular, sensorial, de impresión y ternura, que encarna Santa Teresa; y la creación poética, inefable de un lado, ceñidamente intelectual

de otro, que se sintetiza en San Juan de la Cruz. Ambos, cumbres de estilo — popular, una; intelectual, el otro —, son, como en todo momento de creación en las religiones, santos y expositores, impulsores de una reforma y meditativos, que en la expresión de la Santa consiguen que Marta y María anden juntas, uniéndose la vida contemplativa y la activa en dos diversas modalidades. La mística carmelita no tenía una tradición como la que representaban los fundadores en agustinos y franciscanos, y Santo Tomás y su escuela en los dominicos; ellos comienzan en los de las órdenes análogas, franciscanos especialmente. Santa Teresa está influída por la palabra y los escritos de San Pedro de Alcántara, y además por Osuna y Laredo, franciscanos también. Pero es también la gran figura religiosa y literaria de San Agustín la que influye en los dos grandes carmelitas. Sin las *Confesiones* es posible que no tuviéramos el libro de la vida de la Santa, y de la misma obra augustiniana parten motivos de alta espiritualidad del autor de la *Noche oscura* de alma. De los agustinos procede en sentido escriturario el comentario al libro de los *Cantares*, en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que hasta en la métrica y estilo de las canciones líricas revela recuerdos de fray Luis de León. Como resume el P. Crisógono, nuestra escuela carmelitana se funda en el armonismo, reduciendo a unidad los puntos extremos de otras doctrinas. Abarcan un doble método, a la vez experimental — fenómenos místicos de su vida — y teórico, científico y racional, que representa especialmente San Juan de la Cruz. Se oponen al iluminismo y al misticismo sensiblero. «Las *nadas* de San Juan... son un látigo que ahuyenta» a los que buscan sólo regalos. El «huerto» de Santa Teresa, en que florecen «las virtudes», es agreste y varonil. Para entrar en esta escuela es preciso pasar por el «noviciado estrechísimo» de las «privaciones y pruebas». También así se exige el *activismo*, y se resaltan las observaciones psicológicas [1]). Los dos grandes carmelitas en la vida y en la obra son la más alta cima de la mística. Incluída su última vía, para la cual ambos emplean los términos del encendido amor, su procedimiento y estilo están en relación con precedentes franciscanos y augustinianos. Por otra parte, hay

[1]) P. Crisógono de Jesús Sacramentado, *La escuela mística carmelitana*, Ávila, 1930. Como aplicación del método carmelitano: P. Doroteo de la Sagrada Familia, *Escuela de oración mental*, 1943.

una actitud combativa contra la Reforma, que puede advertirse especialmente en diversos pasajes de Santa Teresa, que los coloca en la actitud militante de la Compañía de Jesús, con la que Teresa coincidía a pesar de que en su dominio de la voluntad podía ver en los ignacianos un diverso rival, que alguna vez le produjo un ceño de mal humor, reflejado en las cartas, si bien otras muchas se mostró plenamente simpatizante con la nueva orden [1]).

Santa Teresa: el carácter, la voluntad, la mujer castellana

Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582) es a la vez un interesantísimo caso psicológico y una cumbre literaria. De recio temple castellano, como Isabel la Católica, su lugar de oriundez — Ávila — señala un perfil vigoroso de su voluntad, como las inmóviles murallas que le cercan. Pero no debemos confundir su calidad de acción y su modalidad literaria. Por la primera, las murallas de Ávila pueden ser un símbolo; por la segunda, aparte la arquitectura formal de sus *Moradas*, la religiosidad popular de Teresa no corresponde a su carácter varonil: es un mundo tierno, infantil a veces, popular otras, en un jugoso estilo entre ingenuo y pintoresco. No, Teresa no define a Ávila en la forma que el Greco puede ser el ímpetu resultante de la espiritualidad arquitectónica y el paisaje de Toledo. Castellana vigorosa, por su acción y entereza, es como escritora la cumbre de un mundo místico que en ciertos aspectos está más cerca de Murillo y Zurbarán, en pintura, y Lope y Valdivielso, en poesía, que de Theotocópuli o San Juan de la Cruz. «Entended, que si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor» es una de las frases de Teresa, más típicas de la índole de su religiosidad. Frase cuyo equivalente en la pintura es el delicioso cuadro de Murillo *La cocina de los ángeles*, del Louvre, y en la literatura las comedias de santos in-

[1]) Sobre el punto concreto de la relación de la Santa con los jesuítas véase J. A. Zugasti, *Santa Teresa de Jesús y la Compañía de Jesús*. Estudio históricocrítico, Madrid, 1914, y C. Bayle, *El espíritu de Santa Teresa y el de San Ignacio* («Razón y Fe», 1922, vols. lxii-lxiii). Sobre la posición de la mística española, y especialmente la carmelitana, frente al iluminismo y su sentido armónico entre la oración y la acción, en algún punto de acuerdo también con San Ignacio, véase: P. Crisógono, *Caracteres de la espiritualidad española* («Revista de Espiritualidad», octubre-diciembre, 1941). Véase también: P. Claudio de Jesús Sacramentado, *Método carmelitano de oración mental* («Revista de Espiritualidad», enero-marzo, 1942).

genuos de Lope y Tirso — de éste concretamente más de una escena de su *Santa Juana* —.

Teresa era un alma ferviente, aguda, de honda penetración, una adivinadora de los resortes del corazón humano y del medio de adueñarse de la voluntad de los demás. Varonil en la fuerza de dominio, poseía una delectación maternal en símbolos, como el agua, y en las hijas del espíritu, sus monjas. Ya de niña jugaba a ermitas y conventos: «en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas, que luego se nos caían...»; «gustaba mucho cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios, como que éramos monjas». Deseaba el martirio, y salió con su hermano Rodrigo de la ciudad, creyendo iban a tierra de moros, para que los decapitasen. Era aficionada a leer libros de caballerías, y consta que empezó a escribir uno, en compañía de su hermano, por diversión. Todo induce a creer que era un temperamento sanguíneo, entusiasta, apasionado. Los galanteos, las «cosas de pasatiempo» de que nos habla en el capítulo segundo de su *Vida*, no hay que tomarlos más que como tales ligerezas de muchacha soltera y enamoradiza, sin importancia en el orden moral, pero sí típicas de su imaginación acalorada y viva. A través del eco literario de sus visiones y favores divinos, en sus obras surge siempre interesante el caso psicológico, rico en derivaciones creadoras. A través del *Libro de su vida* aparecen luminosos cuadros en que lo sobrenatural toma forma corpórea, figuras de Jesús el Esposo, brillantes resplandores, aleteo de palomas... Desde su juventud Teresa había padecido etapas de intensos dolores y postraciones. La misma Santa cuenta cuando pasó «cuatro días de parajismo», en que se mordía la lengua, le ahogaba la garganta y no podía beber agua, «todo me parecía estaba descoyuntada, con grandísimo desatino en la cabeza: toda encogida, hecha un ovillo, porque en esto paró el tormento de aquellos días, sin poderme menear ni brazo, ni pie, ni mano, ni cabeza, más que si estuviera muerta, si no me meneaban: sólo un dedo me parece podía menear de la mano derecha». De esta aguda dolencia, dice, «quedóme deseo de soledad, amiga de tratar y hablar en Dios». El caso más notable de los fenómenos místicofisiológicos es el famoso de la transverberación, descrito en forma extraordinariamente bella: «vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal... no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan en-

cendido, que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todo se abrasa. Deben ser los que llaman cherubines... Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas; al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto». Hace poco, el doctor Nóvoa Santos ha tratado de estudiar la patografía de la transverberación. Teniendo en cuenta los primeros padecimientos de la Santa y que el primer éxtasis ocurre cuando tenía cuarenta y tres años, incrementándose una etapa de visiones y arrobamientos que culminan en el primer traspasamiento del corazón, cuatro años después, y advirtiendo que del análisis del corazón que se conserva en Alba de Tormes se nota una señal que parece una cicatriz, supone que pudo ocurrirle a Teresa una crisis de angina de pecho que produjo los dolores materiales y orgánicos, sublimados en una interpretación mística. Creía que no por ello se deprimía la grandeza espiritual de la gran mujer castellana. Esto podría ser, acaso, un complemento, siempre que no se excluyera la parte sobrenatural del favor divino [1]). No es sólo la senda de los éxtasis e ímpetus por donde caminaba Teresa de Cepeda: la reforma de la orden del Carmelo, las fundaciones de conventos de descalzas, la entereza con que resiste persecuciones e injusticias, revelan un temple de alma, conocedora de las cosas del mundo, tenaz e incansable. Habiendo tenido la Princesa de Éboli un ejemplar del manuscrito del *Libro de la vida* de Santa Teresa, fué tan indiscreta, que lo dejaba al alcance de los pajes y dueñas, que, como escribía Vicente de la Fuente, «se divertían en leerlo y hacían gran burla entre ellos sobre las revelaciones de la monja». Toda la mueca simiesca del mundo picaresco asoma ante las maravillas de la santidad, en esta anécdota. Sabida es la tirantez

[1]) En la «Revista de Espiritualidad», se ha analizado la doctrina de la transverberación, por MANUEL RUBIO CERCAS, *La merced del dardo. La patología frente a los fenómenos místicos* («Revista de Espiritualidad», octubre-diciembre, 1941).

que hubo entre la Princesa de Éboli y Santa Teresa, especialmente en el episodio de Pastrana, cuando la dama de la Corte quiso ser monja, pero conservando su altivez, sus visitas y sus regalos. Santa Teresa, al no poder arrojarla del convento de Pastrana que era propiedad de ella, sacó de allí a sus monjas, que estaban espantadas, ingenuamente, de las extrañas veleidades de aquella dama que no había nacido precisamente para carmelita. La de Éboli, disgustada con la Santa, denunció el *Libro de su vida* a la Inquisición, «estando en la fundación de monjas de Pastrana». Todas estas miserias habían sido para la Santa de Ávila «grandísimo tormento y cruz», y le costaron «muchas lágrimas». Pero los dominicos del Santo Oficio dieron la razón a la mística doctora.

Otra nota anecdótica y curiosa para la época es la difícil situación para los místicos en Sevilla, la «Babilonia de los pícaros». «Nadie pudiera juzgar — dice Santa Teresa — que en una ciudad tan caudalosa como Sevilla, y de gente tan rica, había de haber menos aparejo de fundar, que en todas las partes que había estado; húbole tan menos, que pensé algunas veces que no nos era bien tener menesterio en aquel lugar.» Y dice con frase hondamente psicológica sobre el influjo del ambiente material, de la ciudad sensual y rica en color, sobre el espíritu: «No sé si la misma clima de la tierra, que he oído siempre decir, los demonios tienen más mano allí para tentar, que se la debe dar Dios, y en éste me apretaron a mí, que nunca me vi más pusilánime y cobarde en mi vida, que allí me hallé: yo cierto a mí mesma no me conocía». El ambiente muelle, propenso a la inacción, el calor, la dejadez de la tierra viven en esta página de la Santa, criada en el frío de la castellana sierra de Gredos. Acude al mismo Felipe II, si es preciso; no se asusta ante la guerra que a su reforma hace el nuncio Sega, y por todos los medios hace resplandecer su inocencia para que los monasterios de descalzas sigan aumentando. Incansable viajera, va por Castilla y Andalucía fundando conventos.

Con su gracia habitual escribía desde Segovia la Santa, en 1574, deseando que el Señor «nos dé mucho en qué padecer, aunque sean pulgas y duendes y caminos». Y en otra ocasión, desde Valladolid: «El monasterio de Zamora se quede por ahora; lo uno por no haber tiempo, que será ahora bueno para las tierras de mucho calor; lo otro porque el que nos daba la casa no parece ha acudido

muy bien, y está ausente aunque no despedido». Y en otra: «Para mí me ha pesado, y aunque no gustado mucho de ir con este fuego a pasar el verano a Sevilla...» «¡Cuán mejor verano tuviera con vuestra reverencia que en el fuego de Sevilla...!»

El año 1582 estuvo en Ávila, en Medina, en Valladolid, en Palencia, en Burgos. Aquí, después de muchas contrariedades, logra fundar el monasterio de descalzas. Entre muchas adversidades, sufre los insultos de una priora en Medina. Y marcha a Alba de Tormes, donde pensaba acompañar a la Duquesa de Alba con motivo de su alumbramiento. Llegó, fatigadísima, el 20 de septiembre por la tarde. Todavía con increíbles esfuerzos, bajó el día siguiente a la capilla a comulgar. Estaba muy enferma y murió el 4 de octubre.

Con extraordinaria emoción nos acercamos al mundo de las visiones y nostalgias del Esposo, de la Santa de Ávila. La *Vida* recoge con belleza y sencillez recuerdos de los favores sobrenaturales. Pero en relación con el caso psicológico de Teresa, impresionan hondamente los autógrafos, con apuntes sobre hechos inmediatos. Dos notas que se conservan en el convento de Alcalá de Henares poseen un extraordinario valor. Uno se refiere a una visión inmediata. Otro a un momento alejado de los éxtasis y apariciones. Merece la pena comparar la letra y el texto de los dos apuntes. En el primero se lee: «Un día, después de comulgar, me parece clarísimamente, se puso cabe mí, nuestro Señor y començóme a consolar con grandes regalos, y díjome entre otras cosas: Vesme aquí, hija, que yo soy; muestra tus manos. Y parecíame me las tomaba y llegaba a su costado. Y dijo: Mira mis llagas; no estás sin mí; pasa la brevedad de la vida...» El segundo dice: «¡Oh, vida, vida! ¿Cómo puedes sustentarte estando ausente de tu Vida? En tanta soledad, ¿en qué te empleas? ¿Qué haces, pues todas tus obras son imperfectas y faltas? ¿Qué te consuela o anima en esta tempestuosa mar? Lástima tengo de mí, y mayor del tiempo que no viví lastimada. ¡Oh Señor, que vuestros caminos son suaves; mas, ¿quién caminará sin temor?» Acorde con el estado de exaltación del primer apunte, la letra es tortuosa, movida, confusa, el texto borroso; mientras que en el segundo denota una serenidad dentro de la nota nerviosa y ágil que nunca falta en los autógrafos de Teresa. La impresión de la visión de Jesús, en el primero; la soledad nostálgica

del segundo, viven en esas preciosas letras agitadas y desmayadas.

Teresa es un fuerte temperamento castellano. Lo es por ser esencialmente una mujer de acción, una reformadora, un carácter voluntarioso e intrépido, movido por una alta espiritualidad. Castilla no es sólo voluntad, sino poesía, creación. Santa Teresa, en su vida, en su más bella creación, que son sus visiones y raptos, no se separa del mundo ordinario y habitual. Castellana en el espíritu y en realismo, lo es también en el lenguaje, castizo, puro de Castilla la Vieja, teñido levemente de arcaísmos, que quedaban vivos en el pueblo. Su sentido de la realidad, su dominio en las fundaciones y luchas, su síntesis de vuelos y preocupaciones domésticas hacen de ella, por esencia, la cima representativa de la mujer castellana [1]).

El concepto popular de la devoción

Santa Teresa fué en sus obras especialmente una gran divulgadora de conceptos sagrados. Mujer de inteligencia sumamente despierta y vivísima sensibilidad, suplía la abundancia de lecturas con la intensidad y el paladeo de unos cuantos libros. Es posible que esta misma limitación dé un encanto mayor a la cultura de alma juvenil a base de pocas obras que una pedantesca acumulación erudita de teólogos y expositores. De la lectura detenida de la obra de Santa Teresa puede uno recordar las citas a libros determinados, cuya lectura no ocultaba la autora, suficientes para deshacer la fama de una mujer iletrada, aunque no tan abundantes como para constituirla en doctora por sus estudios. Las lecturas de Santa Teresa enumeradas por Morel-Fatio son una recopilación de las citas de la escritora. Indudablemente, Teresa aprovechaba en sus lecturas, y había tenido el instinto de la selección. Los libros del Antiguo y Nuevo Testamento, la *Vida de Cristo* del Cartujano aguzaban la sensibilidad de la esposa de Cristo; las *Confesiones* de San Agustín abrían ante sus ojos el mundo de la confidencia, en el que había de ser nueva maestra, y los libros de Laredo y

[1]) Véase la simpática y viva evocación de la biografía de la Santa en P. Crisógono de Santa Teresa, *Santa Teresa de Jesús: su vida y su doctrina*, 1936, Editorial Labor, colección «Pro Ecclesia et Patria».

Osuna le enseñaban la técnica de las tres vías de la mística. ¿Por qué no pensar también en los antiguos libros de caballerías, que llenaban su imaginación de una fantasmagoría ideal, después traducida a lo divino, como en el caso de San Ignacio? Teresa parte de sus lecturas pero más de su propia experiencia, de sus luchas, favores celestes y contrastes de pesar y dulzura y de las anécdotas del mundo corriente, para narrar sus fundaciones. Teresa escribe para sus monjas, para personas que no saben teología, y sus libros ofrecen el encanto de la divulgación de mundos excelsos, la ingenuidad de un alma sencilla empapada de giros castizos de lenguaje, que se descubre sin ropajes ni retruécanos, y descubre sin ampulosidad ni tinieblas las experiencias de la mística más elevada.

Aun en *Las moradas*, el mayor sistema o intento de sistematización, no se pierde el punto de vista de sus «hijas», las monjas a las que se dirige, esforzándose, por las imágenes más sencillas, en explicar el mundo supremo de la unión espiritual del alma con Dios. No desdeñaba la cultura, sino que por el contrario afirmaba que «gran cosa es saber y las letras para todo». Mas su poderoso instinto la llevaba a preferir el hombre letrado o el ingenuo sin pretensiones, al letrado a medias, que creía el caso más peligroso. El estudio hace fructificar la mente; de la misma manera que si la tierra «no es labrada» ha de llevar «abrojos y espinas aunque sea fértil», la inteligencia humana sin lecturas y meditaciones quedará estéril. Pero lo que importa sobre todo es el amor a Dios: «no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho». Por amor se mueve la vida de Teresa, a él se encaminan sus escritos. No le importa un rígido sistematismo; al contrario, todo hace suponer que improvisaba, como lo prueban frases como éstas: «Ya no sé lo que decía, que me he divertido mucho», «Plega a Dios que se me acuerde en las Moradas de adelante decir la causa desto, que aquí no viene bien...» Con encantadora ingenuidad se expresa una devoción popular, humilde, afectiva. Uno de los libros en que más resplandece ese sentido popular de la devoción, dirigido a sus monjas, es el *Camino de perfección*, en que respecto a los que quieren grandes casas y monasterios, afirma con su desenfadado estilo: «No lo primita Dios, sino pobrecita en todo y chica». Quiere que sus religiosas se parezcan a Jesús, que para nacer se contentó con el portal de Belén, «trece pobrecitas, cualquier rincón les basta». Prefiere campo y ermita a edificio sun-

tuoso. Su reacción contra la Reforma protestante, de la que no debía de estar muy informada, se hace por motivos sentimentales, populares, análogos a los que sentía el pueblo español al luchar contra la herejía, y aprobar las resoluciones de la Inquisición: «Criador mío, ¿cómo pueden sufrir unas entrañas tan amorosas como las vuestras, que lo que se hizo con tan ardiente amor de vuestro Hijo y por más contentaros a Vos, que mandastes nos amase, sea tenido en tan poco, como hoy día tienen esos herejes el Santísimo Sacramento, que le quitan sus posadas, y le deshacen las Ilesias?» Por otra parte en los motivos de devoción se recurre a comparaciones populares como la del juego de ajedrez — «daremos mate a este rey Divino», la «dama (la humildad) es la que más guerra le puede hacer en este juego...» —, la de las propiedades del agua, o la del «vedriero», «que hace la vasija del tamaño que ve es menester, para que quepa lo que ha de echar en ella» — para el Criador y el alma —. Hasta parece haberse inspirado en libros populares como el *Lazarillo* en esta comparación: «Entiende claro por dónde va a dar el golpe el demonio, y húrtale el cuerpo y quiébrale la cabeza». Para señalar la necesidad de la buena fe y sinceridad de la oración mental más que todos los formulismos recurre, donosamente, a una curiosa anécdota; «no tenía costumbre de hablar con señores, y iba por cierta necesidad a tratar con una que había de llamar señoría, y es ansí que me lo mostraron deletreado; yo como soy torpe y no lo había usado, en llegando allá no lo acertaba bien, y acordé decirle lo que pasaba, y echallo en risa, porque tuviese por bueno llamarla merced, y ansí lo hice». Así Dios, «gusta más de estas groserías de un pastorcito humilde, que sabe, si más supiera más le dijera, que de las teulugías muy ordenadas, si no van con tanta humildad». No es preciso grandes consideraciones del entendimiento, elevados conceptos para acercarse a Dios en la oración. Basta mirar a Cristo. «La alegre, imagínele resucitado, lleno de hermosura y resplandor; la triste, piense en Él atado a la columna, lleno de dolores, todas sus carnes hechas pedazos por lo mucho que os ama». Para muestra de la belleza de expresión de esta popularización del mundo místico, es típico un párrafo de *Las moradas* en que aparece la comparación del agua, muy interesante por repetirse mucho en Santa Teresa y por ser, según la teoría freudiana, símbolo de la maternidad, lo cual encaja bien en la gran madre espiritual de

almas: «Hagamos cuenta para entenderlo mejor, que vemos dos fuentes con dos pilas, que se hinchen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua, y es como sé poco, y el ingenio no ayuda, y soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas; que en todas las que crió tan gran Dios, tan sabio, debe haber hartos secretos, de que nos podemos aprovechar, y ansí lo hacen los que lo entienden, aunque, creo, que en cada cosita que Dios crió hay más de lo que se entiende, aunque sea una hormiguita. Estos dos pilones se hinchen de agua de diferentes maneras: el uno viene de más lejos por muchos arcaduces y artificio; el otro está hecho en el mesmo nacimiento del agua, y vase hinchendo sin nengún ruido; y si es el manantial caudaloso (como este que hablamos) después de hinchido este pilón procede un gran arroyo, ni es menester artificio, ni se acaba el artificio de los arcaduces, sino siempre está procediendo agua de allí». El agua que se trae con arcaduces, es para la Santa imagen de los contentos que vienen al alma por los pensamientos buscados y la meditación, mientras que el agua que viene de su propio manantial sirve para denotar los favores que directamente hace Dios a los escogidos. Estas mercedes sobrenaturales producen «grandísima paz y quietud y suavidad de lo muy interior de nosotros mesmos». Y acaba en esta forma la comparación: «Yo no sé hacia dónde, ni cómo ni aquel contento y deleite se siente como los de acá en el corazón, digo en su principio, que después todo lo hinche; vase revertiendo esta agua por todas las moradas y potencias, hasta llegar al cuerpo; que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros; que cierto (como verá quien lo hubiere probado) todo el hombre exterior goza de este gusto y suavidad».

Esta Teresa de las visiones con el Niño Jesús y el Redentor resucitado, llena de afecto para sus monjas, tenía el suficiente buen sentido para distinguir la devoción verdadera de la afectada o simple o propia de la flaqueza. Así, advierte a las monjas tengan cuidado las de debil complexión con lo que puede ser «un sueño espiritual», en el que «mientras más se dejan se embebecen más, porque se enflaquece más el natural, y en su seso les parece arrobamiento, *y llamóle yo abobamiento*». Por lo que hay de anecdótico y pintoresco en el mundo místico de Teresa podemos observar, que en ella vale más lo afectivo que lo intelectual. «No

levantó ningún edificio de doctrina teológica» dice Pfandl, le faltaba una sólida preparación y potencia sistemática. Pero en el mismo terreno de la «mística divulgada» está el encanto especial de la Santa; pone la técnica sacra al alcance del pueblo, y en el momento en que el catolicismo derivaba, en parte, hacia el sentimentalismo vulgar que representaban, en algún caso externo, los jesuítas, las obras teresianas eran la más apropiada teodicea. Salpicados de refranes, de alusiones a cosas concretas con imágenes sensoriales como la del perfume para caracterizar el estado del alma favorecida por Dios, los libros de Teresa se hallaban en condiciones de interesar a sabios y a humildes; representaban la democratización de la mística [1]).

El lenguaje

Es sumamente interesante para iniciar el tema del estilo de Santa Teresa, enfrentarlo con el juicio de fray Luis de León, que prologó las obras de la autora. León, el estilista elegante e intelectual, al lado de la improvisada intuición, del gracioso descuido de Teresa, reacciona favorablemente. Alaba las obras de Teresa por la «delicadeza y claridad» con que se tratan las cosas altas, y por la «forma del decir», «pureza y facilidad del estilo», «la gracia y buena compostura de las palabras», y por «una elegancia desafeitada, que deleita en extremo». No se le podía ocultar a León la sintaxis descuidada de muchos párrafos de coordinación

[1]) Véase: H. de Curzon, *Bibliographie Thérésienne*, París, 1902; G. Cunninghame Graham, *Santa Teresa, being some account of her life and times*, Londres, 1894, nueva edición, 1907; G. Truc, *Les Mystiques espagnols Sainte Thérèse et St. Jean de la Croix*, París, 1921; M. Mir, *Santa Teresa...*, Madrid 1912; A. Risco, *Santa Teresa de Jesús*, Bilbao, 1925; G. Hahn, *Die Probleme, der Hysterie und die Offenbarungen der hl. Theresia*, Leipzig, 1906; G. Antolín, *Los autógrafos de Santa Teresa que se conservan en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1916; E. Allison Peers, *Studies of the Spanish Mystics*, Londres, 1927; P. Léon, *La joie chez Sainte Thérèse*, Bruselas, 1930; R. Hoornaert, *Sainte Thérèse écrivain, son milieu, ses facultés, son oeuvre*, París, 1922.

Sobre las fuentes: Morel-Fatio, *Les Lectures de Sainte Thérèse* «Bulletin Hispanique», 1908); G. Etchegoyen, *L'amour divin, essai sur les sources de Sainte Thérèse*, Burdeos, 1923. — Sobre textos: Morel-Fatio, *Les deux premières éditions des oeuvres de Sainte Thérèse* («Bulletin Hispanique», 1908); G. Cirot, *Les éditions des oeuvres de Sainte Thérèse par la Fuente* («Bulletin Hispanique», 1920).

Documentos: Fidel Fita, *Documentos inéditos acerca de Santa Teresa* («Boletín Academia de la Historia», 1914).

incorrecta, pero advertía «que aunque en algunas partes de los que escribe antes que acabe la razón que comienza la mezcla con otras razones, y rompe el hilo comenzando muchas veces con cosas que injiere, mas injiérelas tan diestramente, y hace con tan buena gracia la mezcla, que ese mismo vicio le acarrea hermosura, y es lunar del refrán». Teresa preconizaba la llaneza, la sencillez en la expresión, y como antes advertíamos usa la lengua popular de Castilla la Vieja teñida de arcaísmos: *an, anque, entramos* (entrambos), *parojismo* y *parajismo, verná, cuantimás, Ilesia, perlada, tuvierdes, sabién, siguridá, flaquedá,* etc. Empleaba graciosos diminutivos, en frases en que resultaba un efecto muy donoso, como «pensamentillos que proceden de la imaginación», «hacíaseme recia cosa estar (el entendimiento) tan tortolito a veces», «Si habrán bastado todas estas mercedes que ha hecho el Esposo a el alma, para que la palomilla o mariposilla esté satisfecha»; «esta navecica de nuestra alma». Indudablemente hay una verdadera delectación de la Santa en este empleo de diminutivos. Una vez corrige *agravuelos* por «unas *cositas* que llaman agravios». «Sin pretenderlo — dice Lapesa —, este lenguaje es eminentemente artístico», su estilo es «genial y desaliñado». Su lengua — afirma Oliver Asín — es «el más candoroso y sencillo castellano de las dueñas de Ávila». No usa en cambio apenas neologismos y expresiones de tipo culto. Su concepto de lo que debe ser el lenguaje llano se ve claro en uno de los consejos que preconiza en el *Modo de visitar los conventos de religiosas:* «También mirar en la manera del hablar, que vaya con simplicidad, llaneza y religión, que lleva más estilo de ermitaños y gente retirada, que no ir tomando vocablos de novedades, y melindres (creo los llaman), que se usan en el mundo, que siempre hay novedades. Préciense más de groseras que de curiosas en estos casos». Indudablemente van bien a los giros arcaicos propios de un medio aislado del avance idiomático, ese principio tan claramente expresado; arcaísmo y popularismo. El estilo de Teresa se amolda a la manifestación de sentimientos, de estados de alma. Sumamente expresivo, emplea el tono interjectivo en los momentos inefables, de éxtasis y sus recuerdos, y una forma inacabada llena de encanto en las relaciones y comparaciones, que da la sensación de lengua más hablada que escrita. Como riqueza expresiva dentro de una sencilla popularidad, como eco fiel de la conversación castiza del siglo XVI, en el ambiente castellano en

que se formó las obras de Santa Teresa son un documento de valor insigne.

Alguna vez asoma en sus obras un cierto rebusque conceptuoso. Ocurre en los versos en los cuales, de acuerdo con sus arcaicas aficiones estilísticas, hay ecos de la poesía rebuscada de los cancioneros de final del siglo XV y comienzos del XVI. Por ejemplo, el villancico «Oh hermosura que excedéis», ofrece estos retorcidos conceptos: «Quien no tiene ser juntáis — con el ser que no se acaba; — sin acabar, acabáis, — sin tener que amar, amáis...» Por cierto que como muestra de la superioridad de la prosa sobre el verso afectado de Teresa, está una exclamación muy propia de su estilo y su carácter, que sigue al villancico en la carta donde está insertado: «No se me acuerda más. ¡Oh qué seso de fundadora!» [1]).

Hoornaert estudia, en el estilo de la Santa, la *glosa*, la *alegoría*, la *exposición directa* y el matiz de estos procedimientos, la unión de espontaneidad y lirismo, la expresión adecuada a los sentimientos mediante frases cortas, intensas, mediante las formas interrogativas o admirativas, que parecen sollozos del alma: «¡Oh, deleite mio, Señor de todo lo criado y Dios mío! ¿Hasta cuándo esperaré ver vuestra presencia? ¿Qué remedio dais a quien tan poco tiene en la tierra para tener algún descanso fuera de Vos? ¡Oh vida larga! ¡Oh vida penosa! ¡Oh vida que no se vive! ¡Oh qué sola soledad! ¡Qué sin remedio! ¿Pues, cuándo, Señor, cuando? ¿Hasta cuándo?...»

La voluntad de dominio; la acción; el mundo interior

En la vida y en la obra de Teresa se perciben ecos de un carácter que inspira confianza, atrae y termina por dominar. Sensibilidad de contrastes, posee un delicado espíritu femenino a la vez que una potencia de dominio verdaderamente varonil. Un

[1]) Véase Vicente de la Fuente, «Preliminares» al tomo de *Escritos de Santa Teresa*, I («Autores Españoles», LIII); E. Juliá Martínez, *La cultura de Santa Teresa y su obra literaria*, Castellón, 1922; R. Menéndez Pidal, *El lenguaje del siglo XVI* («Cruz y Raya», septiembre de 1933); Pedro Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, 1927; A. Sánchez Moguel, *El lenguaje de Santa Teresa de Jesús*, 1915; R. Hoornaert, *Sainte Thérèse écrivain*, 1922; Juan Tamayo, *Ideas pedagógicas de Santa Teresa. Notas para su estudio*, Jaén, 1930.

episodio de su *Vida* es sumamente instructivo en este punto. Todavía en su época de noviciado, nos refiere cómo un confesor se aficionó «en extremo» a ella. «No fué afeción de esta mala, mas de demasiada afeción venía a no ser buena.» Se ve claramente el grado de estas conversaciones y mutuas simpatías; Teresa casi niña, llena de entusiasmos divinos, produciría un entusiasmo admirativo en un clérigo de bastante edad y de vida irregular. Teresa se entera de ese amorío, y hay en sus palabras, al referir el hecho, una finísima demostración de un claro estado psicológico. Teresa, muy femenina, viene a tener una especie de celos de la amante «desventurada», y consigue, no sólo que su confesor se disponga a la enmienda, sino que arroje de sí un recuerdo de la amante que siempre llevaba al cuello — «un idolillo de cobre» [1]) —. Hay una ingenua satisfacción de mujer al decirnos que el confesor se decidió a cambiar de vida, más por el afecto a la penitente que por el contenido de sus conversaciones sacras: «Tratábale muy ordinario de Dios; esto debía aprovecharle, aunque más creo le hizo al caso el quererme mucho». Una deliciosa coquetería «a lo divino» — permítasenos la expresión — trasciende de este significativo caso. Aun sin este matiz se logra en otros muchos el ansia de dominio. En general hay varias veces una rivalidad semejante a ésta, frente a una mujer que funda sus dominios psíquicos en la voluptuosidad; como, por ejemplo, en la actitud entre Teresa y la Princesa de Éboli. Pero también hay casos únicos de rivalidad sobre otro carácter varonil y fuerte; de este orden es la relación con el P. Jerónimo Gracián [2]). Y no falta el caso en que su superioridad física le lleva a tratar con una indulgencia, casi velando un disimulado desprecio a los espíritus que consideraba más débiles, como quizá respecto al mismo San Juan de la Cruz [3]). En tal potencia de dominio se basa toda su reforma; ante las mayores dificultades, Teresa sabe ir al medio que puede ser opor-

[1]) Teresa alude a que pudiera haber «hechizos», aunque añade que no cree en ellos «determinadamente», pero la relación de símbolo con la persona amada, en los regalos íntimos, como una medalla o un dije que lleva el amante siempre junto a sí, era algo que a la penetrante intuición de la Santa no pasaría inadvertido.

[2]) Este aspecto del contraste entre el dominio espiritual y el sensual, en otro momento de su *Vida* — las persecuciones de Sevilla — ha sido muy finamente interpretado en la obra de teatro de MARQUINA, *Teresa de Jesús*.

[3]) Esto se refiere a lo que pudiéramos llamar la reacción *instintiva* de la Santa; reflexivamente, expresó su admiración por la ciencia y virtudes del gran carmelita de «cuerpo chico».

tuno para una solución extrema; empezando por lo poco para continuar mejorando su obra. Todo el libro de *Las fundaciones* está lleno de detalles de este orden; aprovechar cualquier dádiva, aunque de momento pudiera parecer despreciable; comenzar por utilizar una vivienda miserable, a veces un patio de «paredes harto caídas», al cual llegan las monjas sin más ajuar que «dos jergones y una manta»; dar por hecha la instalación, diciéndose misa aunque sea en un lugar muy humilde, y dejar después que las cosas todas vayan ayudando al intento. Así, con una constancia incomparable, con una especie de recreación en la pobreza, se fundan los valores espirituales por encima de todas las pompas y vanidades terrenas: «Verdaderamente he visto haber más espíritu y aun alegría interior, cuando parece que no tienen los cuerpos cómo estar acomodados, que después que tienen mucha casa y lo están». Las hijas espirituales de la Santa sabían bien de esta parquedad castellana, de este contentamiento con lo poco del «trofeo de la miseria». En una ocasión reciben muy tristes a la fundadora, porque «ya no son pobres».

El valor de acción es extraordinario en Teresa; en las fundaciones de conventos, en su sentido de la lucha, que trasciende a los libros, en su manera especial de entender la mística; en no abandonar las cosas más domésticas por muy encumbrada que esté en las regiones del arrobamiento; en despreciar las actitudes puramente pasivas. En las más altas moradas del espíritu, no debe abandonarse la actividad: el hacer bien, el convertir las almas; hay que estar poseído del «hambre» de allegar nuevos siervos para Dios, que sintieron San Francisco y Santo Domingo. «¿Para qué pensáis que son aquellas inspiraciones? — dice la Santa refiriéndose a la parte más interior del castillo —. ¿Es para que se echen a dormir? ¡No, no, no!» Sigue la guerra contra todas las asechanzas de los enemigos, «para que no estén ociosas las potencias y sentidos y todo lo corporal.» Y valiéndose de una frase típicamente castellana, añade: «Créeme, que Marta y María han de andar juntas para hospedar al Señor y tenerle siempre consigo, y no le hacer mal hospedaje no le dando de comer. ¿Cómo se lo diera María, sentada siempre a los pies, si su hermana no le ayudara? Su manjar es que de todas las maneras que pudiéremos lleguemos almas, para que se salven y siempre le alaben».

En sus relatos de las fundaciones de conventos, Santa Teresa

nos hace vivir su sociedad y sus ambientes: «Estaba aquella señora, nuestra fundadora, esperándonos a la portería de su casa, que era adonde se había de fundar el monasterio; no vimos la hora de entrar en ella, porque era mucha la gente. Esto no era cosa nueva, que, en cada parte que vamos, como el mundo es tan amigo de novedades, hay tanto, que, a no llevar velos delante del rostro, sería trabajo grande; con esto se puede sufrir». Las penalidades de las estaciones, las incomodidades de los caminos, aparecen en cada caso concreto haciéndonos percibir claramente todo lo vivido por la Santa: «Ansí me partí luego con harto gran calor; y el camino que había era muy malo para carro». «Aunque quien iba con nosotras sabía el camino hasta Segovia, no el camino de los carros; y ansí nos llevaba este mozo por partes, que veníamos a apearnos muchas veces, y llevaba el carro casi en peso por unos despeñaderos grandes. Si tomábamos guías llevábamos hasta donde sabían había buen camino, y un poco antes que viniese el malo, dejábannos, que decían tenían que hacer.» «Primero que llegásemos a una posada, como no había certidumbre, habíamos pasado mucho sol, y aventura de trastornarse el carro muchas veces.» En otra ocasión nos dice cómo tenía que «ir yo a Burgos con tantas enfermedades, que les son los fríos muy contrarios, siendo tan fría, parecióme que no se sufría, que era temeridad andar tan largo camino», pero alentada en la oración, se dispone a una nueva jornada: «Hacía entonces nieves; lo que me acobardaba más era la poca salud, que a tenerla, todo me parece que se me haría nada». Nos enumera todos los trabajos y peligros que pasaba: «En especial en un paso que hay cerca de Burgos, que llaman unos *pontones*, y el agua había sido tanta, y lo era muchos ratos, que ni se veía ni parecía por donde ir, sino todo agua, y de una parte y otra está muy hondo. En fin, es gran temeridad pasar por allí, en especial con carros, que, a trastornarse un poco, va todo perdido, y ansí el uno de ellos se vió en peligro...» «¡Pues, las posadas...! Como no se podía andar jornadas a causa de los malos caminos, que era muy ordinario anegarse los carros en el cieno, y habían de pasar de unos las bestias para sacarlos, gran cosa pasaron los padres que iban allí, porque acertamos a llevar unos carreteros mozos y de poco cuidado...» Y más adelante exclama con su inconfundible donosura: «¡Pues bonitos estaban los caminos!»

En torno a toda la obra de Teresa hay un hondo encanto de intimidad. Teresa nos descubre sus aficiones, se vale para los estados místicos de imágenes sensoriales delicadas, como la del perfume; analiza el alma hasta en sus más secretos rinconcillos. Toda la obra de la Santa viene a ser una autobiografía del reino interior, o de la anécdota de su vida de fundadora. Aun en el intento de sistematización de *Las moradas*, no le importa crear un edificio objetivo teológico, aunque siga la técnica de los primeros místicos del siglo XVI, que había leído con afecto, y que unían así a la escritora con las tradicionales vías de los libros de devoción medievales. Le importa hablar de sus propias experiencias, de los favores divinos que ella ha alcanzado, de lo que puede convenir concretamente a sus monjas. Teresa partía del mundo confidencial de las *Confesiones* de San Agustín, pero lo que en éste es supeditación a lo intelectual y doctrinal se sustituía por el detalle en las cosas más personales sin una línea orgánica metafísica que pudiera unir las dispersiones individuales. En esa «intimidad sorprendida», que ha dicho Américo Castro, aparecen paisajes interiores antes inexplorados. En tal sentido se ha colocado la obra de Teresa al frente y norte de toda la literatura psicológica, especialmente autobiográfica, de los siglos posteriores. La relación con las *Confesiones* es evidente, y también la identificación con su sistema, con su descubrimiento del alma. «Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me veía yo allí; comencé a encomendarme mucho a este glorioso santo. Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el huerto, no me parece sino que el Señor me la dió a mí, según sintió mi corazón; estuve por gran rato que toda me deshacía en lágrimas, y entre mí mesma con gran afleción y fatiga» [1]). Notemos cómo se identificaba el alma de Teresa con las obras de honda sensibilidad que leía. Lo mismo

[1]) Sobre algún punto de coincidencia, véase P. LUCINIO DEL SANTÍSIMO, *Valor del «Pater noster» en la vida espiritual, según San Agustín y Santa Teresa* («Revista de Espiritualidad», t. II, núm. 6, 1943). Según el autor, San Agustín y Santa Teresa, fueron «dos naturalezas gemelas», «dos inteligencias de capacidad psicoanalítica sorprendentes, de intuición finísima y de celestiales destellos, que supieron cristalizar sus profundos conceptos en la palabra, hasta darnos a comprender ese complejo problema de nuestra constitución psicológica, en sus respectivas *Autobiografías*, y esta gama variadísima y divina de realidades sobrenaturales que dentro de nosotros palpitan, descritas en los demás libros», pág. 50. Estudia la parte referente a las oraciones en el *Camino de Perfección*. Santa Teresa decía de la oración dominical: «Es cosa para alabar mucho al Señor cuán subida en perfección es esta oración evangelical, bien

ocurre al comentar los versos más inflamados de amor del *Cantar de los Cantares*, en su poético y penetrante libro *Conceptos del amor de Dios sobre algunas palabras de los Cantares de Salomón*. En él declara cómo el alma con una sensibilidad sumamente despierta, nota todos los favores que el Señor insinúa aun a los más pequeños, lo mismo que una persona viva siente dolor por «poquito que la lleguen un alfiler», o «una espinita por pequeña que sea». Emplea frases tan bellas y plásticas como «hacer la cama Su Majestad de rosas y flores para sí en el alma», o atrevidamente expresivas como al decir que el alma se halla «Tan embebida y absorta, que no parece que está en sí, sino *en una manera de borrachez divina*, que no sabe lo que quiere, ni qué dice, ni qué pide»; cuando el alma está «engolfada» en esta suavidad, es «como si le echasen en los tuétanos una unción suavísima, a manera de un gran olor; como si entrásemos en una parte de presto, donde le hubiese grande, no de una sola cosa, sino muchas, y ni sabemos qué es, ni dónde está aquel olor, sino que nos penetra todas». Teresa ha penetrado como nadie en ese reino interior, de encantos de perfumes y gustos suaves, «empapada en aquella inmemorable grandeza de Dios», para descansar algunos momentos, lejos de las inquietudes de la vida cotidiana, a la sombra deseada del Esposo [1]).

Las obras de la Santa. De la «Vida» al «Castillo interior»

Las condiciones del estilo de Santa Teresa se amoldan a la composición misma de los libros. En ellos, dentro del lenguaje

como ordenada de tan buen Maestro, y así podemos, hijas, cada una tomarla a su propósito». «Espántame ver que en tan pocas palabras está toda la contemplación y perfección encerrada, que parece no hemos menester otro libro, sino estudiar en éste».

[1]) No se olvida la vida de acción aun en estos momentos de suavidades que pudiéramos considerar más pasivos, que compara con un niño que «no entiende cómo crece, ni sabe cómo mama, que aun sin buscar mamar él ni hacer nada, muchas veces le echan la leche en la boca» — imagen de encantadora subconsciencia de maternidad —; y así en los mismos *Conceptos* reaparece la frase «Nunca dejan de obrar casi juntas Marta y María».

Consúltese: Américo Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, 1929; P. Urbano, *Las alegorías predilectas en Santa Teresa* («Ciencia Tomista», 1923); Blanca de los Ríos, *Santa Teresa de Jesús y su apostolado de amor* («Raza Española», 1921); T. Rodríguez, *Santa Teresa y los Agustinos* («Ciudad de Dios», 1914); J. G. Arintero, *Influencia de Santa Teresa en el progreso de la Teología mística* («Ciencia Tomista», 1923); F. García, *El feminismo teresiano* («España y América», 1927); el citado libro de Etchegoyen, el de Hoornaert, y las referencias a la Santa en el de Baruzi, *Saint Jean de la Croix*.

popular y vivo, hay una gradación desde las *Cartas*, que representan la forma más próxima a la conversación —en expresiones como ésta: «¡Oh padre, que se olvidaba! La mujer vino...» —, hasta el más apropiado a los estados elevados de la mística en los *Conceptos* y *Las moradas*. Teresa no es nunca difusa. Sus libros resultan concisos y de sostenido interés. A diferencia de Granada, que se diluye y repite, y recurre a los sumarios y recopilaciones de las propias obras, Teresa, siempre nueva y diversamente matizada, no cansa al lector. Podrá ser descuidada en la forma, pero no es desigual en el interés. Aun en las narraciones de hechos que pueden estar más alejados de la vida moderna, como las minucias de las fundaciones, hay siempre una frase de desenfado, un retrato de un carácter en unas pocas palabras, una alusión a lugares o costumbres que le da un gran interés de cosa viva. No es extraño que León, cuya consciente y moldeada perfección estaba tan lejos del instinto irreflexivo de la Santa, se sintiese atraído por su estilo. Uno y otro tienen un constante sentido literario, una contención, una falta de retórica fácil. Granada, que en otros aspectos es de un valor subidísimo, flaqueaba por ese lado — difusión, repetición, elocuencia fácil —, y a eso es posible se deba el desdeñoso silencio de León respecto a su obra.

Al enumerar las obras de Teresa debemos distinguir entre las *Cartas*, los libros de circunstancias y los autobiográficodoctrinales. Es difícil, como en toda clasificación, el establecer la separación en dos de estos términos. El *Libro de las fundaciones*, por ejemplo, ¿es sólo circunstancial, o puede entrar en el orden de la *Vida*? Desde luego, es mucho menos íntimo que éste.

Las *Cartas* poseen un valor filológico, histórico, en la vida y obras de la Santa, y en relación con muchos personajes importantes, especialmente en el orden religioso; y nos revelan detalles de espíritu y forma literaria de la autora. En un delicioso remanso de intimidad, al escribir desde Toledo a su hermano Lorenzo sobre el arreglo de su casa en Ávila, expresa su satisfacción de un momento de silencio y reposo: «Yo, estoy mijor que ha años que estuve, a mi parecer, y tengo una celda muy linda, que cay al huerto una ventana, y muy apartada. Ocupaciones de visitas muy pocas. Si estas cartas me dejasen, que no fueran tantas, tan bien estaría, que no era posible durar, que ansí suele ser cuando estoy bien». Otras veces se percibe el impulso animador que alienta a

sus monjas, y le dispone a la lucha: «Ábranse las alas de mis amadas hijas... Hijas, mañana me partiré sin falta ninguna, aunque sé que el demonio lo siente mucho... porque le quitaré la presa de dos almas, que las tiene asidas... Por tanto, mis hijas acudan a Dios con sus oraciones; que me ayuden en esta ocasión». Otras escribe con gran desenfado y gracia, como cuando llama a los carmelitas calzados «gatos» o «aves nocturnas», o descubre su temple de ánimo, ya en la constancia en la obra, ya contra las que tratan de cambiar el camino de conciencia que no han de conseguir nada «aunque se hundiese el mundo». Muchas de éstas, en que también da muchos detalles de personas conocidas por la Santa en sus ajetreos y cambios de lugar, se hallan en las dirigidas a fray Jerónimo Gracián. Todo el género es algo aparte entre el resto de la producción de Teresa, que ofrece una verdadera unidad de espíritu. Las cartas presentan estados vivos de alma, instantes, palabras ricas en fuerza y oportunidad.

El *Libro de su vida* es una obra maestra de confesión íntima, siempre revelan aspectos interesantes de la fundadora, como el *Libro de las constituciones*, en que no faltan los rasgos democráticos que practicaba: «la tabla del barrer se comience desde la madre priora, para que en todo dé buen ejemplo»; los *Avisos de la Madre Teresa de Jesús para sus monjas:* el *Modo de visitar los conventos*. Tres obras se hallan entre este grupo y el autobiográfico-doctrinal, *Camino de perfección*, *Libro de las fundaciones* y *Libro de las relaciones*, el primero entrando ya de lleno en el último apartado. El de las *Fundaciones* a que hemos aludido varias veces tiene mucho de circunstancial, pero a la vez contiene detalles muy interesantes para el caso psicológico de Teresa [1]). Más valor para esto posee el libro de las *Relaciones* que complementa en parte al de su vida. Está constituído por diez partes o relaciones referentes a diferentes hechos de la orden o a estados de su alma y se dirigen a personajes como Pedro de Alcántara, a Rodrigo Álvarez, de la Compañía, etc. Habla Teresa de su levantamiento de espíritu de «ímpetus tan grandes», de arrobamientos y revelaciones, pero se refiere en parte a determinados hechos circunstanciales, como

[1]) Es curiosa esta evocación de la presentación de Jesús en el templo: «No vía al justo Simeón más del glorioso Niño pobrecito; que en lo que llevaba envuelto, y la poca gente de acompañamiento que iba en la procesión, más pudiera juzgarle por romerito, hijo de padres pobres, que por hijo del Padre celestial».

el voto de obediencia del P. Gracián y los detalles sobre muchas personas en la relación séptima. El libro es en conjunto mucho más interesante que el de las *Fundaciones* y contiene partes importantísimas para la técnica mística de la Santa, sobre todo en el análisis de los diversos fenómenos de la vida unitiva que gradualmente expone al P. Rodríguez, en la relación octava: «recogimiento interior», «sueño», «unión de todas las potencias», «arrobamientos y suspensión», «arrebatamientos», «vuelo de espíritu», «ímpetus», «herida de amor». El *Camino de perfección* entra en el terreno doctrinal aunque en un aspecto mucho más anecdótico y externo que *Las moradas* o los *Conceptos*. Viene a ser un tratado ascético, con comentarios del Padrenuestro, una invitación a la vida activa, una expresión del ansia de ganar almas, en que aparecen los términos de guerra, de soldados de Cristo; y un ejemplo de muestras populares de devoción.

El *Libro de su vida* es una obra maestra de confesión íntima, de autobiografía. Repetidas veces hemos recurrido a él. El interés literario está en la forma tan bella en que se escalonan los elementos anecdóticos con los favores sobrenaturales y con las derivaciones teóricas de mística. Vemos la devoción sensible de Teresa impresionada ante las imágenes sangrantes del realismo español. Una figura: «era de Cristo muy llagado, y tan devota, que, en mirándola, toda me turbó de verle tal...» Sus comparaciones favoritas: «me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto, y el Señor que se paseaba por él. Suplicábale aumentase el olor de las florecitas». La descripción de las visiones y favores celestes es una verdadera creación poética, literaria: «Veo sobre mi cabeza — dice, por ejemplo — una paloma bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor». Otras veces dice haber visto la Humanidad de Cristo metida en los pechos del Padre; otras, una llama grande que toda la abrasaba, y aniquilaba los deseos de la vida. Otras veces las metáforas en acción adquieren patético dramatismo: Cristo, «comenzóme a mostrar la llaga de la mano izquierda, y con la otra sacaba un clavo grande que en ella tenía metido, parecíame que a vuelta del clavo sacaba la carne; veíase bien el grande dolor que me lastimaba mucho». Estados de alma aludidos de una forma lánguidamente bella, aparecen en la *Vida*, como el que se revela al final: «Hame dado una manera de sueño

en la vida, que casi siempre me parece estar soñando lo que veo». *Las moradas* o *Castillo interior* es el libro doctrinal más importante de la Santa [1]). Para analizar el alma en la experiencia mística se basa en la metáfora de «un castillo todo de diamante y muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas». Estas siete estancias corresponden a diversos grados de perfección. Corresponden a diversos grados de la vía purgativa, de la iluminativa y por último de la unitiva. En la primera todavía entran los «sapos y culebras» de las pasiones, apenas llega a esa morada «la luz que sale del palacio donde está el Rey». En las segundas hay que luchar y prevalerse contra todas las asechanzas del enemigo; los que se hallan en ellas tienen más trabajo en la purificación ascética que los de las primeras, pero menos peligro, esperanzados de penetrar más al interior. Las terceras suelen ser un momento de prueba; hay en ellas sequedades en la oración, grandes trabajos interiores de los que el Señor logra mucha ganancia en los que perseveran en la perfección. Hay que continuar, sin detenerse, seguir hacia la cámara del monarca celestial. «Entrad, entrad, hijas mías, en lo interior...» Con todo, es ese estado «ecelentísimo» pero hay que descargar la tierra de nuestra miseria para subir «a los aposentos que faltan». En las cuartas moradas comienzan los favores del Señor; hay en ellas «cosas tan delicadas que ver y que entender», que difícilmente podrá comprenderlo el no experimentado. Ya no entran las pasiones de alma ahí, y si penetran es para que el alma quede más fortalecida al resistirlas. Para hacer entender los favores de este grado, que corresponde a la oración de recogimiento, se vale la autora de la comparación con un brasero de perfumes: «ni se ve la lumbre ni donde está, mas el calor y humo oloroso penetra toda el alma». En las quintas moradas aumentan la «riqueza y tesoros y deleites». En ellas hay

[1]) Edición Navarro Tomás, en «Clásicos Castellanos». El P. Ribera, en su *Vida* de la Santa, cuenta una visión que dió origen a la metáfora del *Castillo interior:* «Mostróle [Dios] un globo hermosísimo de cristal a manera de castillo con siete moradas, y en la séptima, que estaba en el centro, al Rey de los cielos con grandísimo resplandor, que ilustraba y hermoseaba todas aquellas moradas, hasta la cerca, y tanta más luz participaban cuanto más se acercaban al centro. No pasaba esta luz de la cerca, y fuera de ella todo era tinieblas y inmundicias, sapos, víboras...» La hermosura del globo representaba el alma en estado de gracia; y cuando la gracia faltaba, el castillo de cristal se cubría de oscuridad, y penetraban en él los animales inmundos, las pasiones, en representación del pecado. Ribera indica que tomó Teresa motivo para su libro de esa figuración.

que creer cada vez más en Dios; entregarse a su confianza. El progreso del alma aquí se compara con el gusano de seda que se encierra en su capuchillo apretado, «y sale del mesmo capucho una mariposica blanca muy graciosa». «¡Oh grandeza de Dios, y cuál sale un alma de aquí, de haber estado un poquito metida en la grandeza de Dios, y tan junta con Él!»; «Vese con un deseo de alabar al Señor, que se querría deshacer, y de morir por él mil muertes». El ansia espiritual es cada vez mayor y Teresa se vale de las más bellas expresiones: «Hanle nacido alas. ¿Cómo se ha de contentar, pudiendo volar, de andar paso a paso?»

En las moradas sextas, «adonde el alma ya queda herida del amor del Esposo»; ya está determinado el no tener otro amante que el Señor, pero éste «an quiere que lo desee más, y que le cueste algo, bien que es el mayor de los bienes». Todavía quedan trabajos exteriores e interiores. Desconfianzas de la gente, de los confesores; enemiga de los envidiosos; enfermedades — hay persona que en cuarenta años «no puede decir con verdad que ha estado días sin tener dolores y otras maneras de padecer» —. Pero entre todo esto «la mariposica» goza grandemente de Dios, aun estando inadvertida, porque en cualquier momento «su Majestad la despierta a manera de una cometa que pasa de presto o un trueno aunque no se oye ruido». Oye al Amado como si sintiese un silbo de pastor; y parece que penetra en su ser una saeta de fuego, en «dolor sabroso»; aquél habla al alma infundiéndola serenidad y quietud. Dios junta el alma consigo «sin entender an aquí naide sino ellos dos». Esta morada está tan próxima a la séptima que pudieran juntarse, pues entre ambas no hay puerta cerrada, aunque en la última hay cosas que aun no se han manifestado en la sexta. El Señor muestra al alma secretos, como cosas del cielo, y ella queda asombrada como el aldeano que entra por primera vez en una sala de un palacio y se deslumbra ante las innumerables joyas, muebles, vidrios y porcelanas. Expone la autora las maneras de arrobamiento, como el «vuelo del espíritu», «movimiento tan acelerado del alma», que parece es arrebatada con una impresionante velocidad. Parécela como si se separase del cuerpo, «adonde se le muestra una luz tan diferente de las de acá» que no la podría alcanzar humanamente. Otras veces mira «multitud de ángeles con el Señor de ellos». Las pesadumbres y quehaceres de la vida la hacen descender a las cosas del mundo, que son sólo

«basura» comparadas con aquéllas, y la Santa se queja líricamente: «¡Oh pobre mariposilla atada con tantas cadenas, que no te dejan volar lo que querrías!»

En las últimas moradas se realiza «el divino y espiritual matrimonio». El Señor se le había aparecido, después de comulgar, con resplandor y belleza del Resucitado, «y le dijo que ya era tiempo de que sus cosas tomase ella por suyas, y Él tenría cuidado» de las del alma. «Aquí no hay memoria de cuerpo más que si el alma no estuviese en él, sino sólo espíritu, y en el matrimonio espiritual hay menos, porque pasa esta secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mesmo Dios.» La unión del alma y Dios es como «si dos velas de cera se juntasen tan en estremo que toda luz fuese una, u que el pábilo, y la luz y la cera es todo uno», o «como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río u la que cayó del cielo; o como si un arroíco pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse, y como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, anque entra dividida, se hace todo una luz». Una de las comparaciones coincide con la leyenda del melifluo San Bernardo: «De aquellos pechos divinos adonde parece está Dios siempre sustentando el alma, salen unos rayos de leche, que toda la gente del castillo conforta». De tal manera se ha hecho una cosa con Dios, que se puede decir «que esta mariposica ya murió, con grandísima alegría de haber hallado reposo, y que vive en ella Cristo».

Los *Conceptos del amor de Dios*, de los que hemos destacado algunos aspectos más típicos de su tierno entusiasmo religioso, vienen a ser el complemento de *Las moradas* como las *Relaciones* lo son de la *Vida* [1]).

[1]) La cronología de las obras de la Santa ayuda a comprender la evolución de su mística. El *Libro de su vida* data de 1562 a 1565. El *Camino de perfección*, escrito por primera vez en esa última fecha, fué rehecho en 1570. *Las moradas* se componen en 1577. El *Libro de las fundaciones* debió de escribirse en diversas etapas, y contiene el relato de hechos ocurridos entre 1567 y el año de la muerte de Teresa (1582). De *Cartas* las hay desde la fecha de 1562 a la de su muerte.

Textos: «Obras», edición V. DE LA FUENTE (seis volúmenes), Madrid, 1881; edición por IDEM en «Autores Españoles», t. LIII y LV; «Obras», edición «Biblioteca del Apostolado de la Pre..sa», Madrid, 1916; «Obras», edición P. SILVERIO DE SANTA TERESA (nueve volúmenes), Burgos, 1922; *Las moradas*, edición NAVARRO TOMÁS («Clásicos Castellanos», I); «Obras escogidas» (la *Vida* y *las*

La obra en verso de Santa Teresa es muy inferior a los libros en prosa. La autora poseía el más alto grado de creación poética, pero no dominaba la forma adecuada. Así únicamente cuando la ternura del concepto se amolda a los villancicos populares de tradición cuatrocentista produce bellas obrillas, como el «Véante mis ojos — dulce Jesús bueno». En el «Vivo sin vivir en mí» probablemente sólo le corresponde — aunque ya es bastante — la glosa, ya que el tema aparece casi exacto en cancioneros del siglo xv; el verso «que muero porque no muero» se halla en Torres Naharro y pertenecía al acervo común de la escuela de Jorge Manrique y Escribá. San Juan de la Cruz glosó el mismo estribillo con una ligera variante [1]).

Santa Teresa es la escritora que vierte su alma en la obra; y de la belleza íntima de la «mariposica» de *Las moradas* irradia una literatura que pudiéramos llamar inconsciente. Contraste entre sentido práctico y místicos encumbramientos no es la figura barroca lacerada de voluptuosidad del mármol de Bernini, sino una mujer castellana, que tiene por único paisaje el cielo. Del frío de Ávila — del que habla la autora más de una vez —, de la inmensidad de la llanura, de las montañas escarpadas de Gredos, brotaba un lenguaje y un estilo que desde los pucheros, en que podía aletear el espíritu, se elevaba a la embriaguez del éxtasis y desposorio supremo. Entre las flores abiertas de la primavera, entre las aguas claras que tanto amaba, y los perfumes y resplandores, sonaba, bajo el ropaje varonil de la monja andariega, la voz femenina más delicada de unas entrañas transverberadas de espiritual maternidad. Puede el comentador moderno recoger unas palabras emocionadas de fray Luis de León: «Yo no conocí y vi a la madre Teresa de Jesús, mientras estuvo en la tierra; mas agora que vive en el cielo, la conozco y veo casi siempre en dos imágenes vivas que nos dejó de sí, que son sus hijas y sus libros».

El discípulo predilecto de la Santa, padre Jerónimo Gracián (1545-1614), dió organización sistemática a la doctrina y símbolos

moradas), edición R. Mesa en la Biblioteca Nelson. Consúltese: P. Martín de Jesús María, *El concepto del alma humana en «Las moradas», de Santa Teresa* («Revista de Espiritualidad», abril-junio, 1942).

[1]) Citemos también el «¡Cuán triste es Dios míol» Alguna letrilla llega al terreno más resbaladizo de gusto de toda la obra de Teresa. Me refiero al «Pues nos dais vestido nuevo», sobre cuyo motivo de composición vale más no hablar.

Textos: «Autores Españoles», liii, págs. 509 y sigs.; *Poesías*, edición «Letras Españolas», prólogo del R. P. Francisco Jiménez Campaña.

teresianos en su *Lámpara encendida* (1586), y sobre todo en el *Dilucidario del verdadero espíritu* (1604). Hay en él también un hondo influjo de San Buenaventura. Entre sus símbolos, intelectualmente explicados, están el del agua, la ciudad, la vía, la lámpara encendida. Si no es original, es siempre robusto, coordinado, incluso elegante [1]).

San Juan de la Cruz; el hombre, el místico, el poeta

Coincidente en los anhelos de Dios, en los caminos para la suprema *unión*, en la vida de experiencias místicas directas, San Juan de la Cruz era, con todo, un temperamento bien diverso del de Santa Teresa. Un encuentro en Medina del Campo, en 1568, decidió unir la suerte de los conventos carmelitas de hombres a la de los femeninos, en la reforma de los descalzos. Pero sin el aliento de la santa hombruna, el tímido poeta no hubiese pasado probablemente de un observante fiel y aislado de la antigua regla austera. Teresa notaba su propia superioridad. Una ocasión, cuando le avisaron que le esperaba un monje alto y fornido, Antonio de Heredia, acompañando al autor de la *Noche oscura*, comentó con júbilo la Santa ante sus monjas: «¡Hijas, bendito sea Dios, que ya tengo para la fundación de mis descalzos *fraile y medio*!» El *medio* iba, claro está, por San Juan, a quien otra vez le llama «aquel santico». La misma diferencia de años creaba esta superioridad. La Santa, con su garbo característico, entreveía un destino alto en el pequeño frailecico que se le asociaba: «que aunque es chico, entiendo es grande en la presencia de Dios». Juan de Yepes y Álvarez — tal era su nombre en el siglo — nació en 1542. Como Teresa, era oriundo de tierras de Ávila — él

[1]) Véase P. Alberto de la Virgen del Carmen, *Doctrina ascético-mística del V. P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios* («Revista de Espiritualidad», abril-junio, 1942, págs. 156 y sigs.). En el P. Gracián se halla el desarrollo perfecto de las tres *vías* de la mística (vía purgativa, iluminativa y unitiva), dividiendo cada una de éstas en *jornadas*. Así en la *vía purgativa*, las jornadas son: penitencia, mortificación y observancia de las leyes; en la *iluminativa:* doctrina y sabiduría natural, fe y luz de meditación y espíritu y contemplación; y en la *unitiva:* el amor de Dios, la unión del alma con Cristo, y vida con Él. El P. Alberto considera la *oración* como básica en el sistema de Gracián: «nervio y corona del edificio jeronimiano». La *preparación* para orar, consideraba finamente Gracián, era como templar la vihuela de la conciencia. La oración mental es cuando «habla el corazón con Dios».

había nacido en el lugar de Hontiveros o Fontiveros —. Las mismas frías brisas, el mismo paisaje. Su padre era tejedor, y la madre, viuda muy pronto, quiso que el niño Juan de Yepes aprendiese oficio, ensayándose en los de carpintero y sastre, y también en las bellas artes: escultura (entallador) y pintura. Si, según parece, tuvo poca capacidad para todo esto — aun para el arte —, demostró gran aptitud para los estudios, que hizo muy joven en el Colegio de la Compañía de Medina; en donde tuvo por profesor al maestro Bonifacio, aprendiendo gramática y filosofía. Ingresó en la orden carmelitana en 1563, con el nombre de fray Juan de Santo Matía, y estudió en la Universidad de Salamanca. Cinco años después, el encuentro en Medina con Santa Teresa decidió el camino del que será el «reformador» de la orden. Además, en su mocedad, San Juan había sido enfermero, desarrollándose su amor al prójimo, y su desprecio de la vida terrena, en un medio de tristeza y compasión. Aunque tarde, hizo hondos estudios en humanidades, en Escrituras, en los Padres de la Iglesia y teorías escolásticas. La reforma de hombres le llena de congojas y persecuciones. San Juan es encarcelado y llevado a la prisión de Toledo, y sufre los peores tratamientos. Todo esto por envidia de sus compañeros — calzados — de orden, que lo hicieron todo secretamente. Tras ocho meses de sufrimientos, logra escapar, y, ayudado por Santa Teresa, ir a Almodóvar. En Andalucía se embebe de paisaje, y se enciende cada vez más de amor divino. «Razón es de consolarle — decía de él Teresa —, que harto está de padecer.» Fué prior del convento del Calvario, en donde los ratos que tenía libres tallaba Cristos de madera. Funda el convento descalzo de Baeza, y va a Granada, en 1582, de prior. En la ciudad de la Alhambra y el Generalife, en el convento de la vega del Genil y el Darro, escribe el Santo la *Noche oscura* y la *Llama de amor viva*, y termina el *Cántico espiritual* y la *Subida del monte Carmelo*. Se le nombró vicario provincial de toda Andalucía. Muerta Santa Teresa, y por el mismo problema de calzados y descalzos, San Juan queda sin sus cargos, y se le destierra *suavemente* a la soledad de la Peñuela, en Jaén. «De lo que a mí toca, hija — dice a una descalza —, no le dé pena, que ninguna a mí me da»; y ora ante un crucifijo: «¡Señor, lo que quiero que me deis es trabajos que padecer por Vos!» Sale del retiro de la Peñuela, para curarse en Úbeda «de unas calenturillas»,

en donde su dolencia se agrava. La noche del 13 al 14 de diciembre del 1591, cuando las campanas de plata del convento comienzan a tocar a maitines, dice fray Juan a los religiosos, que le miran llenos de lágrimas: «Me voy a cantarlos al cielo». Y expira, con las primeras luces del amanecer, el cantor de las «lámparas de fuego» y de la «noche callada». Todavía ocurre un misterioso episodio, tras su muerte. Unos devotos de Madrid, fundadores del convento de carmelitas de Segovia consiguen el traslado de los restos del Santo a esta última ciudad. Para conseguirlo sin que se alboroten los admiradores del Santo en Úbeda, va un alguacil de corte a dirigir el traslado por la noche. Abren la sepultura, y un ambiente de fragancia — dicen sus biógrafos — envuelve el cuerpo fresco e incorrupto. Ante esto se suspende la traslación; y al verificarse algún tiempo después, los encargados de efectuárlo andan por rodeos y vericuetos para no ser conocidos, yendo a Jaén y a Martos, caminando por despoblados, de noche. Cuentan que se oyeron voces en Úbeda: «Levántate, que se llevan el cuerpo de fray Juan». Al llegar a Martos, por la noche, el alguacil vió un hombre que le dijo: «¿Adónde lleváis el cuerpo del Santo? ¡Dejadlo donde estaba!» Otro pidió cuenta de lo que llevaban y desapareció. Al fin se pudo terminar el viaje a Madrid y Segovia [1]). Cervantes, que conoció sin duda esta leyenda, parece haberse inspirado en ella en el episodio del cuerpo muerto del *Quijote*. Y parece, gracias a esto, como si esa tenebrosa leyenda pusiera frente a frente las dos grandes idealidades hispánicas, la mística y la caballeresca.

Juan de la Cruz fué un hombre irresoluto, tímido, que cobraba valor nuevo junto a la fuerza activa de la Reformadora del Carmelo. Él más bien amaba la soledad y el recogimiento. Era un candoroso y penetrante poeta: *el santo poeta*. Había sido un gran contemplador de la naturaleza. Sus contemporáneos obser-

[1]) En Segovia descansan hoy sus restos, bajo un monumento sepulcral moderno, de mucho brillo y poquísimo gusto, que contrasta con el carácter y espíritu del Santo. Como excelentes biografías del Santo, véanse el tomo I de la edición de *Obras de San Juan de la Cruz*, editadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa, «Preliminares», Burgos, 1929, y P. Crisógono de Jesús Sacramentado, *San Juan de la Cruz, el hombre, el doctor, el poeta*, Editorial Labor, 1935. Como curiosidad, P. Aurelio de la Virgen del Carmen, *El recuerdo o Álbum poético ilustrado del II Centenario de la canonización del nuevo doctor San Juan de la Cruz*, 1927. Véase la intensa síntesis del P. Silverio. *Fray Juan de la Cruz, doctor providencial* («Revista de Espiritualidad», julio-diciembre, 1942).

vaban, por ejemplo, «que muchas noches enteras, sin otros ratos de tiempo», se pasaba el venerable fray Juan de la Cruz «puesto en la ventana de su celda, donde se veía el cielo y el campo». Igualmente, se apartaba del convento, «cerca de una fuente, donde había muchos árboles muntuosos», y allí oraba. Otras veces, antes de amanecer, «se iba a la huerta, y entre unos mimbres, junto a una acequia de agua», se ponía a rezar, «hasta que el calor del sol le echaba de allí». O bien le veían «las noches enteras puesto en cruz, debajo de los árboles, o alabando a Dios», «mirando el agua, si había arroyo o río, o mirando las yerbas». Así llegaba a abismarse en la hermosura divina, por medio de las criaturas, por las huellas y destellos del Amado, como en los versos de su *Cántico*, en que los seres todos afirman la estela de su rápido paso:

Con sola su figura
vestidos nos dejó de su hermosura...

Su reacción no era intelectual, como en fray Luis de León, ávido de la sabiduría suprema de los mundos y las esferas, sino íntima, afectivamente lírica, como en el eco franciscano de la tradición carmelita. Su delicada sensibilidad de poeta abrigaba notas exquisitamente delicadas, casi femeninas, que le hacen cantar en nombre de la Amada sus momentos más inspirados de la lírica. Pasividad de negación, noche oscura, entrega de la voluntad al Creador. Si en Teresa los motivos más místicos están llenos de imágenes sensoriales, en Juan todo adquiere el mayor desasimiento de lo terreno. Quedan sus estrofas cálidas, empapadas de amor a lo divino, pero al sustituir el analizador al poeta, todo se idealiza en tal forma, que sólo quedan líneas geométricas, andamiaje de teología. La prisión de Toledo sirvió al Santo para reconcentrarse por largo tiempo, para levantar su alma cada vez más hacia Dios. Allí, como dice el P. Silverio, «en lo más apurado y aflictivo de estas noches, rompió a cantar (que los cantares son las lágrimas de los amadores divinos) su desolación y su desconsuelo, su contento y su embriaguez de amor», de las primeras estrofas del *Cántico espiritual* [1]). En el retiro del Calvario, de la provincia de Jaén, vive encantado en la soledad y en la naturaleza. «Pasaba

[1]) P. Silverio de Santa Teresa, *ob. cit.*, pág. 81.

San Juan de la Cruz largos ratos en la ventana de su celda, por la noche, después de los maitines» [1]). Asín Palacios ha sugerido la posibilidad de huellas, en la obra del Santo, de la doctrina de la renuncia del místico árabe Ibn Abbad de Roda. Hay coincidencias, pero la posibilidad de un influjo parece falta de base [2]). Es curioso, para comparar el grado sensorial de los dos grandes carmelitas, notar la imagen del perfume en Santa Teresa marcadamente sensorial, y la de la luz en San Juan. En varios lugares se halla la comparación extremadamente espiritual (en lo que cabe, al valerse de motivos de los sentidos) de la luz hermosísima para imaginar la gloria. Concretamente hay un pasaje sumamente significativo: «Para que se entienda mejor lo uno y lo otro, pongamos una comparación: está el rayo del sol dando en una vidriera; si la vidriera tiene algunos velos de manchas o nieblas, no la podrá esclarecer con su luz ni transformarla totalmente, como si estuviera sencilla y limpia de todas aquellas manchas; antes tanto menos la esclarece cuanto ella estuviere menos desnuda de aquellos velos y manchas, y no quedará por el rayo sino por ella; tanto, que si ella estuviere pura y limpia del todo, de tal manera la esclarecerá y transformará el rayo, que parezca al mismo rayo, y dará la misma luz; aunque a la verdad todavía la vidriera aunque se parezca al mismo rayo, tiene su naturaleza distinta del mismo rayo; y podemos decir que aquella vidriera es rayo o luz por participación. Así el alma es como esta vidriera, en la cual siempre está envistiendo, o por mejor decir está en ella morando esta divina luz del ser de Dios por naturaleza, como habemos dicho.» Juan de la Cruz llega a un grado más íntimo, más abstracto en las relaciones de la vía unitiva con Dios. Las metáforas de los sentidos se van dejando para llegar a la renuncia completa, al supremo estado pasivo en que «el alma más parece Dios que alma, y aun es Dios por participación». En la misma *Subida del monte Carmelo* nos encontramos con la expresión apropiada a la superación del estado de visiones o placeres con imágenes de los sentidos. «El alma no ha de poner los ojos en aquella corteza de figura y objeto que se les pone delante sobrenaturalmente, ahora

[1]) P. Silverio de Santa Teresa, *ob. cit.*, pág. 91.

[2]) M. Asín Palacios, *Huellas del Islam*, Madrid, 1941; confróntese: P. Crisógono, *¿Huellas del Islam en San Juan de la Cruz?*, en «Revista de Espiritualidad», octubre-diciembre, 1941, págs. 102 y sigs.

sea acerca del sentido exterior, como son locuciones y palabras al oído, y visiones de santos a los ojos, y resplandores hermosos, y olores a las narices, y gustos y suavidades en el paladar, y otros deleites en el tacto, que suelen proceder del espíritu. Ni tampoco los ha de poner en cualesquier visiones del sentido interior, cuales son las imaginarias interiores; antes, *renunciándolo todo, sólo ha de poner los ojos en aquel espíritu bueno que causan*, procurando conservarle en obrar y poner por ejercicio, lo que es de servicio de Dios, *desnudamente*, sin advertencia de aquellas representaciones ni de querer algún gusto sensible:» San Juan «aparece arrollarlo todo con la preeminencia de su doctrina, manejada con una dialéctica que le asemeja a un dictador científico» [1]).

San Juan de la Cruz, fijándonos en el santo místico y poeta, siendo un autor doctrinal de doctrina subidísima y de orden especulativo, a diferencia del sentido anecdótico que nunca falta en Santa Teresa, deja entrever mundos de su época: de devoción, que aprueba; de falsa devoción exterior, que condena, y de confusionismo ingenuo, que trata de aclarar y encauzar. No se cansa de aludir a la falsa piedad, o piedad de moda, de las gentes, que en aquel siglo de grandes santos y fundadores, en que abundaban los favores sobrenaturales, quieren también para sí estas singulares gracias, y a todo dicen: «Díjome Dios; hablóme Dios»... Él, que fué un confesor y guía de almas admirable, da advertencias y normas para los casos delicados. Es muy aguda su observación al insistir sobre el tacto que deben tener los confesores con determinadas almas. Así, por ejemplo, con las almas que padecen de escrúpulos y sequedad espiritual, censura a los confesores, que «hacen a las dichas almas revolver sus vidas y hacer muchas confesiones generales, y crucificarlas de nuevo; no entendiendo que aquel por ventura no es tiempo de eso ni de esotro, sino de dejarlas así en la purgación que Dios las tiene, consolándolas y animándolas a que quieran aquello hasta que Dios quiera; porque hasta entonces, por más que hagan y ellos digan, no hav remedio». San Juan mismo, en una curiosa carta a «una carmelita que padecía de escrúpulos», deja en claro su posición agudamente psicológica: «Si pudiese acabar con sus escrúpulos, no confesarse estos días, entiendo sería mejor para su quietud; mas cuando

[1]) P. Silverio de Santa Teresa, *ob. cit.*, I, pág. 145.

lo hiciere será de esta manera: acerca de las advertencias y pensamientos, ahora sean de juicios, ahora de objetos y representaciones desordenadas y otros cualesquiera movimientos que acaecen, sin quererlo ni admitirlo el alma, y sin querer parar con advertencia en ellos, no los confiese, ni haga caso ni cuidado de ellos, que mejor es olvidarlos, aunque más pena den al alma; cuando mucho podrá decir en general la omisión o remisión que por ventura haya tenido acerca de la pureza y perfección que debe tener en las potencias interiores...»

En nuestro escritor, junto al místico abstracto estaba el sensible poeta. San Juan es un exquisito lírico, dominador de la forma y el metro, cuyos versos emocionales, inefablemente amorosos, expresaban un estado de alma. Las metáforas de la noche oscura, de la llama de amor, de la alta subida o la interpretación del diálogo del Esposo y la Esposa de los Cantares, contenían su intuición directa de la divina unión. El tono amoroso es tan vivo y apasionado, que supera a la lírica erótica de los Siglos de Oro, pero su supremo encanto está en esa fusión del orden humano con el simbolismo sacro. Como en tantas otras manifestaciones del arte y pensamiento español, se llega a la meta de un orden profano al entroncarse con una espiritualidad a lo divino. San Juan de la Cruz llega a la cumbre de la erótica al vivificarla con el aliento de la poesía sacra. El sentido musical de la lírica se halla plenamente realizado en las canciones de San Juan, que proceden por alusiones, por asociación de sensaciones, por repeticiones de nombres, por insinuaciones llenas de sugerencias. Y una musicalidad formal, ya por la índole del verso, ya por la repetición de palabras, o incremento del tema inicial, va suavemente por los cauces de la estrofa de fray Luis de León. Pero en San Juan había una clara separación entre el mundo del poeta y el doctrinal del teólogo. Teresa, mística en prosa, de imágenes poéticas, había seguido una senda distinta. San Juan, al comentarse a sí mismo, deja bien claros los dos lados de su personalidad. Aunque de tierras de Ávila, el poeta no era el sobrio castellano; vivía, diríamos, en un mundo de paisaje perfumado, y no es casual que vaya a terminar sus años en Andalucía, apropiada a su soñolienta pasividad de soñador. Por eso es doble y de vivo contraste la personalidad de San Juan, luminosa y sumida en las tinieblas de la profunda noche; en renuncia de lo sensible por

su mundo teológico, y aromada de metáforas de amor en el verso lírico. Difícilmente hay un verso más sugerente de la posesión amorosa que el final de la *Noche oscura:*

> cesó todo, y dejéme,
> dejando mi cuidado,
> entre las azucenas olvidado.

Pero su calidad humana se pierde y sustituye por una alta expresión mística, cuando se interpreta un tema análogo. En los comentarios no se encuentra el análisis correspondiente a la canción, ya que no se pasa en el texto conservado de su estrofa tercera, pero buscando en el *Cántico espiritual* un momento análogo, el comentario doctrinal, aun siguiendo la metáfora de amor entre el alma y Dios, llega a otro estilo de expresión: «Fuera yo de todas las cosas y de mí misma, en soledad y desnudez de espíritu, la cual viene a ser enjugados los apetitos...; y allí te besase sola a ti solo..., con tu sola naturaleza sin otro algún medio». Esta doble vertiente de la obra total de San Juan de la Cruz la hace dificilísima de juzgar y situar en una crítica literaria normal. Generalmente se resuelve la cuestión con una evasión fervorosa: «poesía... angélica, celestial y divina...», «por aquí ha pasado el espíritu de Dios santificándolo todo», «propio de ángel más que de hombre», «todo es divino». Hay que reconocer las dificultades. Se trata de un lírico apasionado, lleno de las metáforas más humanas, que a su vez es comentado por un místico teólogo completamente desasido, «desnudo» de toda imagen sensorial, o que al menos tiende a estarlo. Como las obras en prosa son comentarios verso por verso de las rápidas inspiraciones del lírico, ¿qué podrá decirse de una poesía que el autor comentaba del modo más opuesto a su efecto directo, al de su lectura sin la doctrina de la obra en prosa? Notemos que San Juan es el caso más claro de lírica pura y mística pura. Como lírico ha llegado a la máxima eliminación posible de la anécdota para proceder por la esencia misma poética. Como tratadista de mística ha suprimido también todo lo circunstancial. Esto podía ser un punto de partida para una crítica que primeramente analizara, sin el cómodo escrúpulo de la profanación, la poesía con todos sus recursos y gradaciones; a su vez, la composición de los libros místicos, como si fueran una obra diversa, y por último sintetizara en unidad los dobles resultados.

Notemos, por otra parte, cómo San Juan comenta en situaciones de ánimo distintas al de las glosas doctrinales. Seguramente momentos de extrema inquietud, como su prisión en Toledo y su clandestina liberación, daban motivo a los momentos de nostalgia o de huída callada, empleados como metáforas favoritas. Por otra parte, respecto al *Cántico espiritual*, el P. Gerardo de San Juan de la Cruz, un buen conocedor de la obra del Santo, cree que la mayoría de las canciones se compusieron en el calabozo toledano, las ocho últimas en Baeza y la «Descubre tu presencia» en Granada — nótese la actitud de su poesía que nos llevaba a pensar en la sensibilidad meridional —. Todo esto supone diversos momentos en la composición y en el comentario. Lo que sí se advierte claro es que San Juan de la Cruz era un pensador y escritor que se corregía, se ampliaba, se superaba, como en todos los casos de creador artístico eminentemente intelectual — Calderón, Wagner —. Las dos redacciones de la *Llama de amor viva* denotan esto, y de un modo más claro las del *Cántico*. El citado P. Gerardo planteó muy bien la cuestión. Se trata de una redacción primaria del *Cántico espiritual*, una especie de borrador, y otra del mismo autor que aumenta, corrige, explana con más detenimiento y riqueza expresiva los barruntos de la primera forma. De este segundo grado sería el texto más atendible el del convento de Jaén. Éste, sobre todo por la comparación de la letra con autógrafos auténticos del Santo, parece se trata de una copia; pero por serios testimonios se habría hecho directamente bajo la dirección del autor para regalarse a la venerable Ana de Jesús. No falta la opinión de que el *Cántico* segundo es una interpolación ajena al autor, pero creemos más racional la hipótesis antes indicada [1]).

Los elementos escriturarios son de una importancia capital en la obra de San Juan de la Cruz. Todo el *Cántico* se basa en

[1]) Véase sobre el problema del texto de los dos *Cánticos* la edición de *Obras* de San Juan de la Cruz, con introducciones y notas del P. Gerardo de San Juan de la Cruz, t. II, págs. 135-57 y 487-90; Fr. Ph. Chevalier M. B., *Le Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix a-t-il été interpolé?* («Bulletin Hispanique», 1922); *Le Cantique Spirituel*, edición de Dom Chevalier, «notes historiques, texte critique...», II, Brujas, 1930; Prólogo de M. Martínez de Burgos a la edición del *Cántico espiritual* en «Clásicos Castellanos» en la que sigue el texto de la segunda redacción. Los problemas de los textos están estudiados al día en edición de *Obras* del Santo, del P. Silverio de Santa Teresa.

Uno de los libros finos y penetrantes sobre el Santo es el de J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1924.

su interpretación lírica y doctrinal del *Cantar de los Cantares*, y a través de toda su producción las citas bíblicas son algo constante, esencial y familiar. Sus contemporáneos acreditan el entusiasmo y conocimiento del Santo respecto a los textos de la Escritura. Fray Juan Evangelista testifica que fray Juan de la Cruz «era muy amigo de leer en la Sagrada Escritura, y así nunca jamás le vide leer otro libro sino la Biblia, la cual sabía casi toda de memoria», añadiendo el P. Pablo de Santa María que «jugaba de diferentes lugares de ella en pláticas que hacía en capítulos y refectorio, sin estudiar para ello». El P. Alonso de la Madre de Dios nos indica que sobre todo se complacía en «los Cantares, el Eclesiástico, los Proverbios y Psalmos de David», y afirma que el Santo, para paladear su Biblia, «se retiraba a los rincones y lugares secretos del convento de Granada», y que cuando iba de camino «iba siempre cantando *salmos y himnos*» [1]). Baruzi plantea el problema de si San Juan se limitó a los textos según la Vulgata, o si buceó matices en el propio original hebreo. Las citas latinas coinciden con la Vulgata, es cierto, pero al dar a veces de un mismo pasaje varias traducciones romances, a través de su obra, hace posible modalidades de detalle, a base del original. El P. Andrés de la Encarnación decía — respecto a los textos de la Escritura — que nuestro místico había puesto los versículos bíblicos «tan propia y genuinamente en romance... que es el pasmo de los sabios, y le celebran por eso de segundo Jerónimo castellano».

La lírica de San Juan de la Cruz; su calidad emocional

Separando los versos de las grandes obras en prosa que los comentan, nos hallamos ante una obra breve, pero de intensidad lírica emocional superior a la de cualquier otro autor de su época. No por ser de ángel, sino por ser muy humanas, las más bellas poesías de amor de nuestra literatura, envueltas en sugerencias sacras, la *Noche oscura* y el *Cántico* suponen la cima de ternura

[1]) Véanse numerosas citas en el hondo estudio de Jean Baruzi, *Le problème des citations scripturaires en langue latine dans l'oeuvre de Saint Jean de la Croix*. («Bulletin Hispanique», 1922, págs. 18-40). Sobre el «buen sentido bíblico» del Santo, véase: P. Silverio, *ob. cit.*, I, págs. 154-55.

y delicado sentimiento en nuestra lírica de los Siglos de Oro. De Garcilaso a fray Luis, la poesía había caminado de la emoción a la visión serena intelectual. San Juan arranca de la musicalidad pura, inefable, de la lírica que se dirige al sentimiento, pero no está lleno de una estilizada mitología como Garcilaso. Se ha pensado que las obras de éste llegaron al místico en la parodia sacra de Sebastián de Córdoba *Boscán y Garcilaso a lo divino* (1575), pues quizá así se explique que un poeta de su sensibilidad confundiera al catalán con el toledano, al decirnos de la métrica de su *Llama de amor viva:* «La compostura de estas liras son como en aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen. La soledad siguiendo...», pero hay algunas dificultades [1]). De todas maneras, la lírica musical de Garcilaso fué intensamente comprendida por el poeta; «los valles *nemorosos*» de una típica estrofa son una alusión clara a aquel poeta y estilo. Pero si en la forma San Juan deriva de Garcilaso, en el contenido es el bíblico *Cantar de los Cantares* la obra poemática que impresiona más al místico, y a la que sigue en sus mejores momentos. Como León y Santa Teresa, Juan de la Cruz vió en el libro salomónico un tema de irresistible atracción. Dámaso Alonso ha analizado finamente las posibles influencias directas que él cree hallar respecto al libro de Sebastián de Córdoba, siendo a su vez partidario del conocimiento directo de Garcilaso por parte de San Juan.

Si analizamos la evolución de la poesía de San Juan de la Cruz notaremos que la etapa que revela un artificio más tosco o una imitación más directa se halla caracterizada por el predominio de los metros cortos y una evidente adaptación de modelos en el estilo italiano. Los metros cortos se hallan en varias glosas y romances; se ve clara la influencia de los cancioneros de final del siglo XV y comienzos del XVI. De ellos procede el uso del romance a la manera culta de Montesino y otros en que se empleaba la consonancia en vez de la libre asonancia, con lo que el resultado era excesivamente monótono. En esta forma se hallan varios romances de contenido teológico de San Juan de la Cruz, como el

[1]) Véase el citado tomo II de la edición del P. GERARDO, págs. 387-88, nota. Ha sido rectificado por Baruzi y el P. Crisógono. Es lo más seguro que el decir «Boscán» aludiera al título común de las obras de los dos poetas, que se seguían imprimiendo juntas. Por otra parte, la estrofa «La soledad siguiendo» se halla vertida a lo divino en la edición de SEBASTIÁN DE CÓRDOBA de 1575; el P. Gerardo se confundió al negarlo.

desarrollo del comienzo del evangelio de San Juan: «En el principio moraba» y su continuación «En aquel amor inmenso»; y dos siguientes sobre la creación del hombre: «Una esposa que te ame», y «Hágase, pues, dijo el padre», y otros que conservan la misma consonante en *-ía*. También es en consonante *(-aba)* el romance en que se comenta el salmo «Super flumina Babylonis» con una inspiración muy superior a la de las secas exposiciones teológicas de los romances anteriores. A pesar de la monotonía de las consonantes se revela ya un verdadero poeta emocional en las expresiones sencillas y castizas, pero sumamente tiernas de todo el romance:

Allí me senté llorando,
allí la tierra regaba.
.....
Disculpando a la avecica
que en el fuego se acababa.
.....
Moríame por morirme
y mi vida me mataba.

En la métrica a la italiana se ve clarísima la sujeción al modelo Garcilaso en las *Canciones del alma que se duele de que no puede amar a Dios tanto como desea*, si se acepta su atribución. Emplea el autor aquí la lira que seguirá utilizando en sus dos poesías más logradas y que en este caso procede concretamente de la *Canción a la flor de Gnido:*

Si de mi baja suerte
las llamas del amor tan fuertes fuesen
que absorbiesen la muerte,
y tanto más creciesen
que las aguas del mar también ardiesen.

Vemos aquí cómo San Juan encontraba su forma apropiada en estas estrofas, ya que, aun siguiendo paso a paso un patrón concreto, alcanzaba expresiones tan típicas y apropiadas a su mística inspiración como en esta estrofa:

Oh si mi bajo vuelo
tal fuese que mis llamas levantase
siquiera hasta el cielo,
y allí las presentase
delante de mi Dios, que las mirase.

Viva sed de amar, vuelos subidos, plumas abajadas, «ímpetus ardientes», vibran, se alzan y se encienden en esta canción que ya revela a un gran poeta [1]). Un valor análogo posee la composición también en liras titulada *Ansía el alma estar con Cristo*, aunque es menos segura aún su autenticidad. Acaso haya estrofas interpoladas, y desde luego, se percibe un claro influjo de fray Luis de León. En las estrofas que podrían pertenecerle hay momentos de expresión emotiva de amor sacro tan bellos como éste:

¡Oh si tu amor ardiese
tanto que mis entrañas abrasase!
¡Oh si me derritiese!
¡Oh si ya me quemase
y amor mi cuerpo y alma desatase! [2])

Un estado de alma más subido, si cabe, se halla en varias coplas en metros cortos glosados, como «Vivo, sin vivir en mí», «Entréme donde no supe» y «Tras de un amoroso lance». Esta última, por los enlaces de los versos finales de varias estrofas, por la sensación de vuelo y aire, y por los contrastes característicos de modalidades esenciales de San Juan, merece destacarse.

Aparece ya la metáfora del desposorio, que no se encuentra en las anteriores composiciones, en una curiosa poesía en cuartetos, con un casi constante estribillo, sobre el amor de un pastorcico a su esposa. La alegría erótica está más torpemente llevada que en otras poesías más intensas, la fusión del plano humano al

[1]) Aunque no está en los manuscritos más autorizados, es posible que la compusiera San Juan en sus comienzos poéticos. Véase el estudio del problema en el P. Silverio, *Obras de San Juan de la Cruz*, t. IV, Burgos, 1931, páginas XCIII-XCIV. «No nos atrevemos a negársela a San Juan de la Cruz ni nos podemos persuadir que sea de su pluma. La composición es buena y devota y de muy hermosos pensamientos místicos, pero ¡cuánto distan del inspirado estro de San Juan de la Cruz! Si se acepta su autenticidad cubriría el paso necesario desde el aprendizaje en Garcilaso a la plena originalidad de las estrofas de la *Noche oscura*, el *Cántico* o *La llama*.

[2]) Esta poesía es la que comienza «Del agua de la vida». El P. Silverio, *ob. cit.*, pág. XCII, cree que «las razones extrínsecas que se dan para atribuírsela al místico Doctor son muy débiles». El P. Getino la publicó atribuyéndola a fray Luis («La Ciencia Tomista», 1927), la cual no creo probable, pues hace el efecto de ser obra de un discípulo inseguro del salmantino y no de él. De ser en todo o en parte, de San Juan, correspondería a un posible influjo de fray Luis, en su época de Salamanca, cuando ya se conocían manuscritos de obras del profesor insigne. Hoy se ha estudiado hondamente el origen de esta poesía: Luis Vázquez de Parga, La poesía *Del agua de la vida* y el himno *De Gloria Paradisi* de San Pedro Damiano, «Revista de Bibliografía Nacional», t. III, 1942.

del simbolismo de Cristo — el árbol y la cruz — es forzada y tosca, pero un sentimiento tierno hace muy agradable el poemita, especialmente en los ligeros matices del verso repetido — «y el pecho del amor muy lastimado» —. En todo lo anterior hay atisbos, momentos logrados por separado, imágenes bellas, pero el artificio de la composición suele ser desigual o pobre.

El verdadero gran poeta se da ya en un cantar completamente distinto al tipo corriente de forma lírica del siglo XVI: «Que bien sé yo la fuente que mana y corre». Hay que pensar en la perduración de temas antiguos en las letras musicales para explicarnos el artificio de esta delicada poesía, que es análogo al de los *cantares de amigo* de la lírica galaico portuguesa, con el mismo desenvolvimiento de la composición, en pareados, con la misma repetición de un verso corto. Comparemos dos estrofas, teniendo en cuenta además el arcaísmo de formas nominales, con cualquier canción lusitana de esa forma.

Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida
aunque es de noche;
su origen no lo sé, pues no lo tiene
mas sé que todo origen de ella viene,
aunque es de noche [1]).

[1]) Entre el verso 3.º y el 4.º de esta cita, el manuscrito que se halla en el Sacro Monte, y algún otro, añade:

En esta noche oscura de esta vida
que bien sé yo por fe la fonte frida,
aunque es de noche.

Adviértase que no digo que sea el procedimiento *idéntico*, sino *análogo* al del *cosante* del cantar de amigo galaicoportugués. Sobre esta sugerencia, que ya habían señalado Teófilo Braga y Carolina Michaëlis, y, conmigo, la fina escritora María Rosa Lida, véase el examen de la cuestión, aunque con intención exageradamente negativa en DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*. Él mismo reconoce que la estrofa de San Juan, «recuerda algo», «la estrofa del *cosante* gallegoportugués». No hace falta indicar que la insistencia en que pueda ser interpolada la estrofa (de la *fonte frida)*, tiene algo de ardid literario para distraer sobre la cuestión principal, en la que yo nunca, por otra parte, he hablado de *identidad*.

Así, pues, San Juan, si la interpolación es suya, glosaría un tema análogo sobre la Fontefrida — en romance poseemos un ejemplo popular delicioso del siglo XV. En un cantar del rey Denís, las estrofas son:

Ay flores!, ay flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ay Deus! ond'está?
Ay flores! ay flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ay Deus! ond'está?

La musicalidad por la materia poética. por las sugerencias para expresar estados de espíritu, por el sentimiento de la naturaleza, intuído por sus efectos, en el correr de la fuente, que armoniza con todos los motivos que van lentamente asomando por la feliz alusión al orden sacro, representa el momento en que el lírico emocional encuentra su propia forma [1]).

La llama, la herida de amor, la delicada sugerencia de la hondura mística se expresan en las estancias de «que hace el alma en la íntima unión con Dios». Comentadas por el mismo autor, hizo su mejor apreciación posible al prologar el tratado. Nos dice San Juan que esas canciones son «de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje, porque lo espiritual excede al sentido, y con dificultad se dice algo de la sustancia del espíritu si no es con entrañable espíritu». Ese aliento de amor, esa simpatía del espíritu es necesaria para la comprensión del poema en que el alma, nos dice el poeta, habla «con íntima y delicada dulzura de amor, ardiendo en su llama». Penetra en la lírica más pura, lejos de toda superficial anécdota, un canto de amor expresado por las más sugerentes asociaciones de ternura y doloroso dulzor: «Oh cautiverio suave, oh regalada llaga, oh mano blanda, oh toque delicado»; o las imágenes magníficas en que se funden los conceptos de iluminación, de brillo, de cálida vitalidad:

> Oh lámparas de fuego
> en cuyos resplandores
> las profundas cavernas del sentido
> que estaba oscuro y ciego,
> con extraños primores
> calor y luz dan junto a su querido!

La alusión amorosa humana culmina en la alada, brillante y sonora suma de valores puramente poéticos. La *Llama de amor viva* es una maravilla de lírica pura, sin la menor anécdota, un férvido canto de amor en las asociaciones más sugestivas de ternura y doloroso dulzor, o de cálida vitalidad e iluminación. «Arde la palabra del Santo — dice fray Crisógono de Jesús Sacramentado [2]) —

[1]) Sobre el soneto «Con los ojos cerrados más se acierta» de uno de los manuscritos de *La noche oscura*, véase P. Silverio, *Obras* de San Juan, I, página 302 y nota.

[2]) P. Crisógono de Jesús, *San Juan de la Cruz: el hombre, el doctor, el poeta*, Editorial Labor, 1935.

como aire salido de un horno, y sentimos que estamos tocando la divinidad, que se acerca, como fuego ardiente, para envolver al alma esposa, y transfigurarla en medio de los esplendores de la unión transformativa.»

Dos poemas, en liras, representan la cima de la obra lírica de San Juan: la *Noche oscura* y el *Cántico espiritual*. Corresponden a dos tipos diversos de poesía; como expresión puramente lírica, musical, emocional, tal vez la primera sea el mejor ejemplo. Como amplio desarrollo del tema de los desposorios de amor, en forma dialogada, lo es la égloga mística del *Cántico*. La primera, que se titula *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*, expresa con una íntima musicalidad la huída secreta de la Amada en busca del Amado, de noche, dejando la casa en sosiego. Indudablemente cada palabra, cada frase corresponden a un sentido místico, pero el tema humano es tan claramente empleado como metáfora, que en ese terreno es una obra de sentimiento amoroso insuperado. En estas canciones de la *Noche oscura del alma* vemos como la noche nos envuelve: domina todo el paisaje, y el alma enamorada avanza, sintiendo sólo su universo interior («sin otra luz ni guía, sino la que en el corazón ardía»). Baruzi [1]) señala las cuatro primeras estrofas, en su sensación total de *inmersión:* la noche, un ardor heroico, la lejanía en que el Amado espera al alma que le ha adivinado. «La invocación a la noche — nos dice — no tiene nada de énfasis verbal. Figura como un momento necesario del pensamiento poético. La noche es, en verdad, *la noche metafísica* que el poeta ha contemplado desde su pasión total, y en la cual, a su vez, descubre su propia pasión. No hay un doble grito de amor, sino uno sólo... Y por esta voluntad de encontrar en la negación absoluta al amor absoluto, Juan de la Cruz ha conocido el estado lírico.» Para el viaje interior del alma, el poeta ha usado bellamente las más finas y suaves metáforas: el ventalle de cedros, los dedos que hacen flotar los cabellos, la brisa y aliento de amor: ternura en acción lenta y delicada, en la forma más diáfana y serena. El alma se pierde y se gana a la vez, y la noche es vida perfumada. En la

[1]) Jean Baruzi, en su penetrante y documentadísimo estudio *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, 2.ª ed. aumentada, París, 1931.

última estrofa, la vida consciente se va oscureciendo, hasta disiparse todas las cosas, en abandono lento, que lleva a la entrega absoluta en el Amado. Una vez más aparece el contraste entre el paisaje en sombra y tinieblas y la adivinadora luz interior, y las suaves y exquisitas imágenes: el abanico de los cedros, la mano serena del aire. Las *Canciones entre el alma y el Esposo* siguen en el mismo plano de fusión de la metáfora humana con el contenido místico del afecto al Creador convertido todo en puro poema, en cada verso, en cada palabra. Realizan la síntesis más bella de la alusión constante, al reflejo de la belleza suprema en todas las criaturas, la redención, el matrimonio místico, con un cuadro de égloga de amor, cuyos sentimientos y expresiones literales no han sido superados — como en la *Noche oscura* — por ninguna poesía de erotismo profano. Ese mismo doble plano, esa alborada de misterio que idealiza las quejas nostálgicas de la amada, el encuentro ferviente, la solitaria unión, lejos del bullicio de la naturaleza, entre guirnaldas de flores y piedras preciosas, da un valor único al poema, distinto de las imitaciones petrarquescas de los amantes según la carne y la escuela conceptuosa. San Juan procede claramente de una poesía más viva y cálida, del *Cantar de los Cantares*, pero su calidad exquisita de lírica de Renacimiento ha convertido en refinadas «emisiones de bálsamo divino», el áspero sabor de bosque del libro salomónico. Las más sugestivas antítesis, que han sido glosadas mucho tiempo después, como «la música callada», «la soledad sonora», la asociación de nombres poéticos, que cobran un valor de creación nueva al reunirlos y destacarlos el poeta, la delicada matización de imágenes: «el silbo de los aires amorosos», los «miedos de las noches veladores», las guirnaldas de rosas florecidas en el amor del Esposo, el cabello volador que aprisiona al amante en el cuello de la amada, producen la más bella égloga emocional y puramente lírica de las literaturas modernas. Menéndez y Pelayo hablaba de «poesía misteriosa y solemne» y a la vez «lozana», «llena de color y vida» [1]).

[1]) Texto de poesías: *Todas las poesías de San Juan de la Cruz y Santa Teresa*, edición W. Stork, Munster, 1854; *Poesías*, recopilación y prólogo de Fray Gerardo de San Juan de la Cruz, Madrid, edición «Letras Españolas»; tomo IV de las *Obras* de San Juan, por el P. Silverio de Santa Teresa; edición Altolaguirre, etc.

Consúltese: Menéndez y Pelayo, *De la poesía mística...* (discurso de ingreso en la Academia Española); M. Domínguez Berrueta, *El misticismo en la poesía; San Juan de la Cruz*, Salamanca, 1897; *Certamen literario en honor de*

En el *Cántico* hay, a la vez, un ímpetu de acción. La esposa corre, y pregunta ansiosa a todas las criaturas por el Amado, y ellas responden, hasta que al fin se plasma el apasionado poema en el diálogo de los dos amantes. «La naturaleza visible — comenta Baruzi — se abisma aquí en la invisible, el mundo de las formas vuelve al universo eterno, verdadera conversión de lo diverso en lo uno.» Así nos lo hace entrever el lirismo de Juan de la Cruz. «De toda gruta de anacoreta parte un sendero que se pierde en las sombras más secretas del bosque», ha escrito Guérin [1]), y así en nuestro contemplativo las sombras secretas y el plan de la naturaleza en la noche le revelan el sentido del universo: descubre a Dios a través de la Naturaleza. El franciscanismo de nuestro carmelita está revelado en diversos lugares, y entre ellos en este comentario del *Cántico:* «... Porque en lo que Dios suele comunicar en semejantes excesos... siente el alma y conoce la verdad de aquel dicho que dijo el Santo Francisco, es a saber: *Dios mío, y todas las cosas...*» El motivo del *Cantar de los Cantares,* aunque haya estrofas que sean traducciones casi literales, es sólo para San Juan un punto de partida: su traducción es una interpretación psicológica.

La noche del alma y el desposorio místico de los comentarios doctrinales

San Juan de la Cruz, al comentar sus poesías, expone toda la doctrina mística de tradición medieval, y de nueva disposición carmelitana. De la vieja herencia proceden, remozadas, determinadas interpretaciones, como la de la esposa de los Cantares, al considerarse como símbolo de alma, y no de la Iglesia, en lo que tenía un precedente en San Bernardo. El P. Garrigou-Lagrange ha estudiado el eco de las ideas tomistas en un mundo tan diverso como el del poeta de la *Noche oscura.* Se aceptan las determinaciones de la vía purgativa, iluminativa y unitiva, con sus rasgos

San Juan de la Cruz, Segovia, 1892; R. Encinas y López Espinosa, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Valencia, 1905; R. Hoornaert, *L'âme ardente de Saint Jean de la Croix,* París, 1928; E. Allison Peers, *Saint John of the Cross,* Cambridge, 1932; Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera),* Madrid, 1942; Camilo Geis, *La poesía de San Juan de la Cruz,* 1943.

[1]) Maurice de Guérin, *Pages sans titre* («Revue de Paris», 1910).

esenciales, de la mística medieval y primeros franciscanos españoles, junto a un claro influjo, aunque creando muchas veces conscientes diferenciaciones, de las obras de Santa Teresa. Sin duda la formación tomista, universitaria, de San Juan dió una gran solidez a su obra doctrinal. «Aquella sólida filosofía aristotélicotomista que aprendió en las aulas salmantinas, es la que corre profunda por todos sus escritos, dándoles trabazón recia y consistencia de roca granítica, aun cuando se eleva a regiones en que parece que huelga toda humana especulación» [1]). Por esto, junto al cálido poeta, está el dialecto habilísimo que se manifiesta sobre todo en la *Subida del monte Carmelo*.

Las metáforas de la noche y el matrimonio divino producen en las obras doctrinales un efecto diverso del de su pura evasión lírica. En la *Noche oscura*, tratado doctrinal cuyo texto sólo llega al comentario de la tercera estancia, se distribuía la materia conforme a las tres vías de la mística. Sobre el mismo título *Noche oscura*, dice el P. Crisógono: «Puesto en el frontispicio de ese libro le envuelve todo como en manto de sombras sagradas y de misteriosas oscuridades, haciéndonosle mirar algo así como el *Sancta Sanctorum* del tabernáculo». Cree que sin proponérselo realizó el consejo del propio San Juan: *Guarda estas cosas de profanos ojos*, y considera a la obra como típica de la *mística carmelitana*, separada de toda otra escuela. En las dos primeras estrofas, la vía purgativa se subdividía en dos momentos: la «noche del sentido» — o purgación de la parte sensitiva del hombre — y «noche oscura del espíritu» — o purificación de la parte espiritual —. En la estrofa tercera comenzaban a señalarse los efectos de la iluminación, que hubieran seguido en las estrofas inmediatas, hasta llegar a la unión en las finales, según nos declara el autor al comienzo. Tal como se conserva viene a ser una verdadera noche del alma, antes de sentirse los efectos de la iluminación interior. El alma se halla en el momento de la contemplación purgativa, la cual «pasivamente» causa en ella «la negación de sí misma y de todas las cosas». No faltan, alguna vez, comparaciones infantiles análogas a las de Santa Teresa: «le da Dios aquí su pecho de amor tierno, bien así como a niño tierno». El comentarista, con poderosa intuición, va señalando los peligros de

[1]) P. Silverio de Santa Teresa, tomo I de *Obras* de San Juan, 1929.

mezcla de elementos sensuales con los espirituales, y declarando los medios de purificación de todas las pasiones. Superado el grado de la noche del sentido, el alma se halla en un nuevo estado en que procede «con mucha más anchura y satisfacción» en las cosas de Dios y «con más abundante e interior deleite»; y el escritor señala el medio de evitar algunas imperfecciones que todavía amenazan a estos «aprovechados». En el libro, San Juan, dentro de un estilo seguro y grave sin desigualdades literarias, alcanza momentos de grandeza adecuada a los textos escriturarios que traduce o comenta, o bellas imágenes ideales que se adaptan a la materia expuesta. En lo primero notemos un momento de versión, en grandiosa forma elocuente: «Arrojásteme al profundo en el corazón de la mar, y la corriente me cercó; todos sus golfos y olas pasaron sobre mí, y dije: Arrojado estoy de la presencia de tus ojos; pero otra vez veré tu santo templo (lo cual dice, porque aquí purifica Dios el alma para verlo); cercáronme las aguas hasta el alma, el abismo me ciñó, el piélago cubrió mi cabeza..., los cerrojos de la tierra me cerraron para siempre». La selección de palabras produce un efecto magnífico, en la aparente sencillez, que denota un poderoso estilista en prosa. De una exquisita finura es la comparación, grata al místico, de los rayos de luz: «Cuando el rayo... está oscuro en el aposento, aunque él no se ve, si se ofrece pasar por él una mano... luego se ve la mano, y se conoce que estaba allí aquella luz del sol»; y, muy gradualmente desarrollada, la metáfora del leño y el fuego.

En San Juan de la Cruz asoman, de cuando en cuando, comparaciones de motivos de la vida y sociedad de su época, que acreditan su sensibilidad despierta. No son anécdotas en sí, como las de Santa Teresa, sino más bien comparaciones de lo espiritual con motivos realistas, para hacer comprender mejor su doctrina a los no iniciados. Compara a los apetitos, que nunca se sacian (por ejemplo), con «unos hijuelos inquietos y de mal contento, que siempre están pidiendo a su madre uno y otro, y nunca se contentan». El alma que tiene apetitos «es como el enfermo de calentura, que no se halla bien hasta que se le quite la fiebre, y cada rato le crece la sed». Se cansa y se fatiga, «y es herida y movida y turbada de ellos, como el agua de los vientos». «Es como el que, teniendo hambre, abre la boca para hartarse de viento, y en lugar de hartarse se seca más, porque aquel no es

su manjar.» Los apetitos atormentan y afligen al alma «a manera del que está en tormento de cordeles amarrado a alguna parte, de lo cual hasta que se libre no descansa». «Así como aflige y atormenta el gañán al buey debajo del arado con codicia de la mies que espera, así la concupiscencia aflige al alma debajo del apetito por conseguir lo que quiere.» La razón es «el mozo de ciego» del apetito. «Poco le sirven los ojos a la mariposilla, pues que el apetito de la hermosura de la luz la lleva encandilada a la hoguera» [1]). La *Subida del monte Carmelo* fué el primer tratado de San Juan, comenzado en el Calvario de Jaén y acabado en Granada. «Es obra muy meditada en su conjunto — escribe el P. Silverio de Santa Teresa —, y muy bien ejecutada en sus pormenores de análisis psíquicos, con aplicaciones ascéticas y místicas.»

En el *Cántico espiritual* se comentan las ardorosas estancias con arreglo a una amplia simbología acomodada también a las tres vías de la mística. Por una consideración ascética sobre la inconstancia de la felicidad y brevedad de la vida, el alma renuncia a las cosas terrenas y suspira por el Amado escondido. — Esta pena y sentimiento de la ausencia de Dios «es tan grande, que muchos, sin el divino auxilio, morirían». — Le envía los mensajeros de sus afectos y deseos, y de los ángeles del cielo, «por los cuales de coro en coro, van nuestros gemidos y oraciones a Dios». Pero, todo esto no es suficiente, y se decide a ir ella misma en busca del Esposo — esa busca está en las buenas obras, los montes simbolizan las virtudes; las riberas, las mortificaciones; las flores, que se abandonan, son los deleites de esta vida; las fieras, a las que ya no teme, los enemigos del alma —. Por el conocimiento de las criaturas se llegará al Creador — «Oh bosques y espesuras... — ya que en todas ellas ha dejado el Señor un reflejo de su infinita belleza — «algún rastro de quien Él era» —, suspirando cada vez más por la entrega completa, por la verdadera unión, ya que las cosas más altas citadas la dejan insatisfecha — «por medio destas criaturas se le descubre, sin acabársele de descubrir, que aquí llama no sé qué, porque no se sabe decir, pero ello es tal, que hace estar muriendo al alma de amor» —. Tras insistencias y ansias de amor cada vez mayores, el Amado descubre al alma «algunos rayos de su grandeza y divinidad según ella deseaba».

[1]) Ejemplos escogidos de la *Subida del monte Carmelo.*

que por su alteza sólo pueden ser comunicadas por medio del éxtasis y arrebatamiento, en cuya parte hay una delicada referencia a Santa Teresa — «también la bienaventurada Teresa de Jesús nuestra madre, dejó escritas destas cosas de espíritu admirablemente» —. En ese grado se da el «desposorio espiritual». Entonces comienza una vida de perfección, de abundancia de virtudes, en que va entendiendo extraños secretos e inteligencias de Dios, en el silencio de la noche percibe «una harmonía de música subidísima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo». Invoca a los ángeles para que los enemigos no malogren sus frutos de virtud en flor; detiene la sequedad espiritual y llama al Espíritu Santo —. Algunas veces... aspirando con su divino espíritu por el huerto florido del alma, ésta «abre todos estos cogollos de virtudes, y descubre estas experiencias aromáticas de dones y perfecciones y riquezas» —. Las partes inferiores del alma no deben penetrar en el hondo recinto interior — «sea de manera la profundidad de este escondrijo» de amor, «que el sentido ni lo acierte a decir ni a sentir» —. Se acaba de purificar el alma, se hace cada vez más fuerte, y se alejan del todo los enemigos y flaquezas. «Ya aquí para el alma no hay puerta cerrada, sino que en su mano está gozar cada y cuando quiere de este suave sueño de amor.» El Amado ya la trae en sus brazos y procede con ella «como esposo de su tálamo», comenzando el «matrimonio espiritual». El Señor comunica sus misterios al alma: la Encarnación, la Redención; la esposa le agradece la suavidad, la visita amorosa, la abundancia de caridad. El «alma está aquí vestida de Dios y bañada en divinidad, y no como por cima, sino en los interiores de su espíritu, estando revestida en deleites divinos de hartura de aguas espirituales de vida». La «interior bodega» es el último y más estrecho grado de amor en que el alma puede situarse en esta vida. Dios se comunica con tal amor, que no es comparable con esto afecto de madre a hija, ni de hermano, ni amigo. Dios comunica al alma su ciencia de amor, la contemplación; y ella se entrega toda a Él, y el Creador queda como prisionero de la criatura, imprime en ella su gracia, hermoseándola y levantándola tanto «que la hace consorte de la mesma divinidad». La mirada de Dios limpia al alma, le da su gracia, la enriquece e ilumina. Así el alma aunque haya sido antes de bajo precio y materia, transfigurada en este estado, queda gloriosa y altamente honrada.

En plena soledad, en «libertad de espíritu» — notemos esta valiente expresión — comunica directamente con el Señor «sin otros medios, ni de ángeles, ni de hombres ni de formas ni figuras». Purificada de todo, sin que asomen los enemigos, el alma se recrea en las sumas perfecciones y gracias de la divina unión.

«Pudiéramos decir — señala el P. Crisógono — que en la *Subida* la filosofía está, ante todo, en el método; en el *Cántico* lo está en el contenido; en la *Subida*, por lo mismo, que hay envoltura filosófica, se ve mejor; en el *Cántico* hay que acertar a descubrirla bajo el bello ropaje poético de metáforas, apólogos y alegorías con que el autor vistió su extático pensamiento» [1]).

La *Subida del monte Carmelo* es realmente esto: una *subida* penosa por montes ásperos, como la vía purgativa; penosa de lenta meditación por el penoso desasimiento de todo lo que no es Todo, de esta *nada* del mundo, para llegar a la *desnudez* espiritual y *vacío* de todo lo que no es Dios. Con más concisión y belleza formal seguimos en la *Noche oscura*, «muriendo por verdadera mortificación a todas las cosas», en la negación de sí misma, que hace el alma, con la penetración psicológica más aguda al hablarse de la «gula espiritual», o la lujuria.

Las cuatro obras capitales constituyen una unidad orgánica, correspondiendo a los diversos grados y vías de la mística: *Subida*, la ascética más penosa de la purgación *del sentido y del espiritual*; *Noche oscura*, purificación y atisbos de iluminación; *Cántico*, iluminación y unión de amor, y *Llama*, ya en estado de transformación, interiormente en fuego de amor.

La *Noche oscura del alma* y el *Cántico* ocupan el punto central en la doctrina mística del Santo. Antes de la primera, la *Subida del monte Carmelo*, siguiendo una graduada exposición de las mismas canciones, que de nuevo había de comentar en la *Noche oscura*, contiene la purificación de las pasiones, en una etapa inicial en que «camina como de noche a oscuras»; y después del *Cántico*, la *Llama de amor viva* corresponde al estado del alma, ya en la divina unión, bañada de gloria y amor, próxima al estado de bienaventuranza, en que suspira por romper del todo la leve envoltura de la vida terrena, para quedar glorificada. Así nos encontramos con que, en torno a los tres poemas, «En una

[1]) P. Crisógono, *Introducción al estudio de la filosofía en el misticismo de San Juan de la Cruz* («Revista de Espiritualidad», julio-diciembre, 1942).

noche oscura», «Adónde te escondiste» y «Oh llama de amor viva», se componen unos comentarios que constituyen un tratado completo, emocional, ferviente, de teología mística. Indudablemente, los momentos de inspiración que produjeron las poesías son anteriores y distintos a las meditadas gradaciones de los libros en prosa. San Juan, en los momentos líricos, componía poemas que en la forma inefable e intuitiva propia aludían a numerosos motivos, que el analizador había de desmenuzar, e incluso aumentar después [1]). Pero correspondiendo a géneros diversos, dentro de la literatura sacra, la fusión de la poesía y los tratados no es violenta, sino natural y detalladamente matizada. Para el sentido lírico, los comentarios a veces más bien estorban que ayudan, a fuerza de detallar. Preferimos la vaga sugerencia de «Pastores los que fuerdes...» o de «Oh ninfas de Judea», que los comentarios respectivos; pero aun en ellos, ¡qué intensa forma de poesía interior posee al interpretar los primeros como «deseos, afectos y gemidos», y las «majadas» como «hyerarchías y choros de los ángeles», o las segundas como la parte sensitiva del alma; y llamar ninfas «a todas las imaginaciones, fantasías y movimientos y afecciones desta porción inferior»! La *Llama de amor viva* está concebida — en el tratado — de una manera tan fervorosa, tan aladamente lírica, que no perjudica en lo más mínimo al sentido del poema en verso. «En la *Llama* — dice el P. Silverio — hay menos ternura, pero mucho más fuego y vehemencia de expresión que en el *Cántico*. Es... el libro más corto del Santo, si bien lo que le falta de extensión lo gana en arrebato lírico, impetuoso y como volcanizado. Estaba, cuando lo escribió, más cerca de Dios. El amor, como dice el Santo, se hallaba aún más calificado y sustanciado.» La *Llama* se escribió entre mayo de 1585 y abril de 1587. Indudablemente, en las otras dos canciones *(Noche* y *Cántico)*, al pasar a sus tratados doctrinales respectivos, la clara eliminación, por el contenido de los símbolos, de toda vaga sugerencia erótica, produce un efecto diverso de los poemas *humanamente divinos*, valga la expresión, pero precisamente esa clara sublimación de un sentido aparente posee el mayor encanto del doble plano de estas sublimes inspiraciones. El poema y el tratado se complementan y muestran el mismo efecto a distintas luces, dejando

[1]) Con todo, no es posible asegurar que, si no en todo, en parte, las poesías no tuviesen ante el autor los motivos fundamentales del simbolismo doctrinal.

una impresión única de este lírico insuperado en la emoción y en la musicalidad, de este teólogo místico cuya ideal eliminación de lo anecdótico y seria sistematización filosófica superan a los otros libros de mística europea desde su tiempo. Pero en esa geometría del teólogo todo el maderaje constructivo se anima del calor poemático, de la llama de amor, que — para emplear una frase suya — a cuanto toca hiere de ternura de vida [1]).

[1]) Textos: *Obras del místico Doctor San Juan de la Cruz*, edición P. Gerardo de San Juan de la Cruz (tres volúmenes), Toledo, 1912-1914; *Los autógrafos que se conservan del místico Doctor*, edición fototipográfica, Toledo, 1913; *El Cántico espiritual según el manuscrito de las Madres Carmelitas de Jaén*, edición M. Martínez de Burgos («Clásicos Castellanos», 1924); la edición y estudios citados del P. Silverio, cuatro tomos, 1929-31.

Consúltese: J. Baruzi, *Le problème des citations scripturaires en langue latine dans les oeuvres de Jean de la Croix* («Bulletin Hispanique», 1922); *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1924; P. Garrigou-Lagrange, *Perfection chrétienne et contemplation selon Saint Thomas d'Aquin et Saint Jean de la Croix*, Saint-Maximin, 1926; J. Lebreton, *La nuit obscure d'après Saint Jean de la Croix. Les sources et le caractère de sa doctrine* («Revue d'Ascetique et de Mystique», Toulouse, 1928); R. Dalbiez, *Une récente interprétation de Saint Jean de la Croix* («La Vie Spirituelle», t. xix, 1928); E. Allison Peers, *St. John of the Cross*, 1932.

El centenario de San Juan de la Cruz (1942) y meses siguientes, ha ocasionado una extensa serie de trabajos sobre el gran místico. Consúltese: P. Matías del Niño Jesús, *La bibliografía de San Juan de la Cruz en la Exposición de la Biblioteca Nacional* («Revista de Espiritualidad», t. ii, núms. 7 y 8, 1943). Véanse los núms. 4 y 5 de esta misma revista con trabajos del P. Crisógono, P. Efrén de la Madre de Dios, P. Vaca, P. Silverio de Santa Teresa, P. Félix García, P. Ismael de Santa Teresa, etc. Igualmente la revista «El Monte Carmelo», número extraordinario, septiembre-diciembre 1942; «La Vie Spirituelle», jouillet-août, 1942 (trabajos de Garrigou-Lagrange y Jerôme de la Mère de Dieu, Saudreau, R. André, M. Guétet, etc.); «El Escorial», número 25 (1942) — trabajos de Gerardo Diego, Augusto A. Ortega, P. Crisógono, etc. —; «Manresa», número extraordinario septiembre-diciembre 1942; el trabajo del P. Colunga, *San Juan de la Cruz intérprete de la S. Escritura* (en «Ciencia Tomista», 1942), etc.

Véase también: M. Herrero García, *San Juan de la Cruz. Ensayo literario*, 1942; y el fino estudio de María Rosa Lida en «Revista de Filología Hispánica», i, 1939; y el libro de Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz.*

CAPÍTULO XXVIII

La novela pastoril y otras formas de la prosa

Orígenes y evolución del género pastoril. — La naturaleza en la novela pastoril. — La *Diana* de Montemayor. — La *Diana* de Gil Polo. — *La constante Amarilis*. — La estilización de los temas árabes en la novela morisca. — Timoneda y la narración corta. — El doctor Juan Huarte de San Juan.

Orígenes y evolución del género pastoril

El género literario de la vida pastoril — ya en el poema, ya en la obra en prosa — que dió un carácter típico a muchas producciones del Renacimiento de toda Europa, tenía el obligado precedente en la Antigüedad clásica. Aparte de los episodios que en la epopeya y tragedia griegas lo pastoril sirve de contraste con lo aventurero y heroico, el exquisito Teócrito, en sus idilios, y sus seguidores Mosco y Bión definieron una forma poética. De estos elementos y de las églogas y geórgicas virgilianas procede la literatura del Renacimiento italiano, unida a elementos personales y nuevos. Si Petrarca en las églogas de su *Carmen bucolicum* dió un nuevo tipo virgiliano a la literatura posterior, a Boccaccio se debe la creación de un género de novela, cuyas líneas esenciales habían de quedar fijas en sus continuadores. Dos obras, el *Ameto* y el *Ninfale Fiesolano* definen el género; la primera especialmente por estar compuesta en prosa y versos intercalados; la segunda, porque aunque poemática toda ella tiene un típico desarrollo novelesco. El *Ninfale fiesolano* se compuso en un momento de serenidad del turbulento carácter de Boccaccio, evocando una Florencia idílica de ninfas y pastores — la Fiésole, que en la placidez mística había de interpretar Fra Angélico un siglo después —. En ese mundo primitivo, las castas ninfas de Diana

juegan, disparan el arco, cazan, se tienden en la hierba a la sombra de los árboles. El enamoramiento de un pastor, Affrico, de la ninfa Ménsola produce la trama noveiesca del poema, que termina trágicamente y con simbolismos sobre el origen del río y ciudad fiesolanos. Según ha sostenido un intérprete, en la trama de estas octavas se ocultaba un fondo autobiográfico. Pero más claramente fija el género el *Ameto*, aunque lo pastoril se combina con un alegorismo teológico. Ameto, cazador rústico, ve a una ninfa de extraordinaria belleza — Lía —, de la que se enamora. Mediante esto se hace tierno, se *civiliza* podríamos decir, hasta que halla a su adorada junto a una fuente entre otras seis ninfas, celebrándose una fiesta campestre en un ambiente de alambicada sensualidad, en donde lo de menos es el simbolismo — Ameto representa la humanidad primitiva salvada por el amor, que de la sensualidad se eleva a la apetencia de las verdades más altas. Lía y sus ccmpañeras significan las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales, las mismas que acompañan a Beatrice en el cortejo del paraíso terrenal de Dante —. Pero la prosa fina y preciosista, los versos sonoros, el ambiente quedan típicos para la pastoral posterior.

En el mismo ambiente en que Boccaccio había sentido la cálida voluptuosidad de sus obras más profanas, el napolitano Jacopo Sannazaro compuso cerca de dos siglos después la obra más famosa en el gran Renacimiento, dentro del género pastoril: *La Arcadia* (Venecia, 1502; Nápoles, 1504). Sannazaro tomó de la Antigüedad versos, pensamientos, descripciones; de su directo modelo Boccaccio, la combinación de prosa y verso y la refinada finura de tono y estilo; desenvolvió la trama novelesca con más soltura que aquél dentro de una cierta rigidez que superaron varios de los españoles y Sidney. En España, la obra tuvo una gran resonancia. En 1549 se publica una versión en Toledo. En el prólogo el editor resalta el origen español de Sannazaro — Salazar —, del que en efecto se gloriaba el napolitano. Antes, Garcilaso, en la égloga segunda, había trasladado muchos elementos de la *Arcadia*. La línea pastoril fué originalmente seguida aunque con poco éxito artístico por Feliciano de Silva — según indicamos en su lugar — y el primer triunfo peninsular en el género se debió a un portugués, Bernardim Ribeiro, en su *Libro das saudades* o *Menina e moça*. Ribeiro ha compuesto un libro encantador y de

perfecta forma dentro de la aparente sencillez exterior. La combinación de elementos caballerescos, nostálgicos, en una obra en que el paisaje — más sentido que descrito — sumerge en ternura las figuras humanas con la parte puramente pastoril, produce un conjunto único, que puede servir de modelo ejemplar a la transición de lo heroico a lo bucólico en la novela peninsular. El ancho mar que se extiende ante los ojos de una de las figuras es esencialmente una nota lusitana, entre los ruiseñores, el ganado, el riachuelo y la fuente, llenos de melancolía. La edición más antigua conocida de *Menina e moça* es la de 1554.

Así, en el momento final de la época del Emperador, en que cambiaba el carácter hispánico, todos los signos traían por el lado de Portugal una nueva novela, cuya intimidad y sosiego contrastaban con el fragor de armas de los libros de caballerías.

La naturaleza en la novela pastoril

Generalmente se acusa a la novela pastoril de falsear la naturaleza. Más que la repetición del tópico importa explicar la modalidad de los paisajes de las narraciones bucólicas. Si nos fijamos en la sinceridad o insinceridad de los cuadros de descripción contenidos en la novela, observaremos que en aspectos diversos como Portugal y Levante, lo mismo el libro de Ribeiro que el de Gil Polo denotan un verdadero sentimiento del paisaje. Por otra parte, otro género de obras — el de Montemayor, el de Sidney — corresponde más bien a una naturaleza intelectual comparable a la de los cuadros del gran Renacimiento, a los fondos de un Rafael. No se trata de falsedad, de fracaso en la descripción; la naturaleza aparece en sus líneas esenciales, fuera de toda concreción determinada, como objeto de belleza, análogo al de la lírica de las églogas. La estilización de un Poliziano en los temas de primavera y guirnaldas de flores — de un poético primitivismo paralelo del de un Botticelli — dejó una clara descendencia: Bembo, Garcilaso, Camões, Ronsard, Spenser, los líricos del paisaje intelectual — aunque no dejen de consignar visiones concretas, más o menos —. Con este deseo de realizar la belleza en los campos como idea — los árboles, la fuente, el arroyo, el sol poniente —, coincide en sus líneas generales la novela pastoril, desde el mismo

Sannazaro, cuyos toques de paisaje napolitano eran más de procedencia literaria que recuerdo visual; más de Boccaccio que de sus propias tierras natales.

Buscando en la literatura española el ejemplo más típico de la novela bucólica intelectual, la *Diana* de Montemayor nos puede ofrecer varios ejemplos. Para situar a los personajes en un medio adecuado a sus sentimientos, se buscan unas notas de arquetipo de paisaje. Un pastor ha de cantar mudanzas y cuitas de amor, pero su voz no ha de ser excesivamente trágica; sólo melancólica. Para esto el paisaje en lugar de acentuar la nota de dolor tenderá a contrarrestarla, pero sin violencias, con alegres suavidades de color y temperatura. Entonces el pastor aparece vestido «de sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando». Se arrima al pie de un haya a contemplar una hermosa ribera, como una figura lírica de una égloga de Garcilaso o Camões, o la lineal forma mitológica de un cuadro de Rafael; pensemos, por ejemplo, en el *Apolo y Marsias* del Louvre. ¿Cómo será la naturaleza para suavizar su ánimo triste?: veremos «verdes y deleitosos prados», la «hermosa ribera», el pastor podrá «gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera con las alegres nuevas del verano se esparce por el universo». La nota de paisaje ha de corresponder a una abundancia, que hoy llamaríamos pánica, alegre, jugosa, y entonces la descripción es otra: «Con muy gran contentamiento caminaban las hermosas ninfas... por medio de un espeso bosque, ya que el sol se quería poner salieron a un hermoso valle, por medio del cual iba un impetuoso arroyo, de una parte y otra adornado de muy espesos salces y alisos, entre los cuales había otros muchos géneros de árboles más pequeños, que enredándose a los mayores y entretejiéndose las doradas flores de los unos por entre las verdes ramas de los otros, daban con su vista gran contentamiento. Las ninfas y pastores tomaron una senda que por entre el arroyo y la hermosa arboleda se hacía, y no anduvieron mucho espacio cuando llegaron a un verde prado muy espacioso donde estaba un muy hermoso estanque de agua, del cual procedía el arroyo, que por el valle con gran ímpetu corría. En medio del estanque estaba una pequeña isleta adonde había algunos árboles, por entre los cuales se divisaba una choza de pastores; al rededor della andaba un rebaño de ovejas paciendo la verde yerba». Note-

mos una fina gradación de lo abundante, lo verde, el follaje espeso, a una suave sensación de reposo, dentro de una nota de humedad adecuada a todo el ambiente del capítulo. Fijémonos todavía en una rápida descripción del pueblecito sumido en el paisaje: «No muy lejos deste valle hacia la parte donde el sol se pone, está una aldea en medio de una floresta, cercada de dos ríos, que con sus aguas riegan los árboles amenos, cuya espesura es tanta, que desde la una casa la otra no se parece. Cada una dellas tiene su término redondo, adonde los jardines en verano se visten de olorosas flores, demás de la abundancia de la hortaliza que allí naturaleza produce».

Ese tono elevado en la naturaleza ideal, aunque haya algún rasgo concreto, puede observarse en los principales ejemplos del género. Cervantes, aunque no hizo de su *Galatea* (1585) una obra comparable al resto de su producción novelesca, dejó en ella expresiones de esa belleza ideal aprendida en la filosofía de León Hebreo. Un tono de estilizado anhelo de hermosura se acomoda a las selvas, las fuentes, los ríos, aunque para Cervantes las figuras humanas son lo principal, y en cierto modo aplica condiciones de ellas a los objetos de la naturaleza. Lope, en la última novela pastoril importante en nuestra literatura, llamada, como la italiana típica, *La Arcadia*, y que apareció significativamente el mismo año de la muerte de Felipe II (1598), tiene esta frase feliz sobre la coincidencia de estos paisajes con la plástica: «De un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos *un agradable lienzo de artificiosa pintura*». Y los tonos de color llenan los campos de matizadas reverberaciones, de la misma manera que cuando «con los vidrios triangulares sobre los ojos, todas las cosas que se miran, parecen de diversos cambiantes y tornasoles», en una brillante página que revela cómo en todos los géneros encontraba el Fénix modalidades a las que se adaptaba su genio múltiple e inagotable.

Entre los árboles y flores se ocultaban intimidades de autobiografía, lamentos de pasiones humanas. Desde Montemayor a Lope — para referirnos sólo a los novelistas que escriben en castellano —, se pueden rastrear perfiles reales en los rostros de las hermosas ninfas y de los pastores pálidos de amor desesperado. La nostalgia de una muerte, de un recuerdo, anidan entre arbustos y corrientes de agua, con la misma resignada melancolía que

llevará a los lienzos pastoriles Poussin en el siglo XVII, especialmente en *Los pastores de la Arcadia*. Lope supo del valor de los recuerdos y las ruinas también: «en esta cuadra, por mi gusto..., he puesto algunos mármoles, retratos de personas ilustres:..» Las ruinas, como en tantos paisajes de Poussin, denotan un tenue hilo que permite unir la melancolía de las pastorales del Renacimiento con los motivos románticos.

La «Diana» de Montemayor

Un portugués, Jorge de Montemayor, era el autor de la *Diana*, que fija el género pastoril en nuestra lengua. Su apellido, que procedía de su lugar natal Montemõr o Velho, próximo a la umbrosa Coimbra, fué castellanizado por el escritor. Cortesano, músico, fué maestro de capilla de la infanta doña María, la esposa portuguesa del futuro Felipe II, con cuyo séquito entró en tierras de Castilla. La *Diana* pastoril era el recuerdo de una aventura arrancada de la realidad. La dama retratada todavía conservaba rastros de su extraordinaria belleza en tiempo de Felipe III [1]). El autor, que estuvo en Inglaterra y Flandes con motivo de embajadas, murió violentamente en el Piamonte, según parece a causa de unos celos.

La primera edición de la *Diana* — en siete libros — debió de datar de 1558 ó 1559. Sobre el cuidado estilo del autor, Menéndez

[1]) El P. Sepúlveda y Faria y Sousa hablan de la belleza de esta dama — llamada Ana, según ambos —. El comentarista de *Os Lusiadas* dice que viniendo de León los reyes Felipe III y doña Margarita y pasando la noche en una villa, en 1603, «les dijo el Marqués de las Navas su mayordomo, como por nueva alegre y no esperada, que le había cabido en suerte ser hospedado por *Diana* de Jorge de Montemayor. Y preguntando ellos de qué manera, dijo que en aquel lugar vivía la llamada Diana, y que le habían aposentado en su casa. Gustaron los Reyes de la nueva, por lo mucho que se habían celebrado los escritos de aquel hombre; y haciendo traer a palacio aquella decantada belleza..., siendo ya entonces, al parecer, de algunos sesenta años, en que todavía se miraban rastros de lo que había sido, la estuvieron inquiriendo de la causa de aquellos amores». Jorge de Montemayor debió de nacer hacia 1520, murió en 1561. Obras: *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI del real profeta David*, Alcalá de Henares, 1548; *Las obras de George Montemayor, repartidas en dos libros*, Amberes, 1554 (contiene versos amatorios y de devoción más tres autos «que fueron representados al serenísimo príncipe de Castilla en los maitines de la noche de Navidad, a cada turno un auto»); *Segundo Cancionero*, Amberes, 1558. Se ha discutido sobre una edición remota de la *Diana*, pero según todas las probabilidades no pudo ser anterior a 1558, dentro, por tanto, del reinado de Felipe II.

y Pelayo hablaba de su prosa «tersa, suave, melódica» con adecuados adjetivos, aunque después añada que ve en ella demasiado sentimentalismo y «tono afeminado y enervante». No creemos que sea ésta la forma de criticar la obra; ya que no se trata de desvalorizar sino de caracterizar un estilo. Montemayor es un verdadero artista de este tono umbroso y ligeramente tinto de ternura, que caracteriza la novela pastoril. La acción en la *Diana* es lo de menos, lo importante es la belleza formal realizada a través de sus páginas de prosa y aun en los mismos versos, superiores al desdeñoso concepto que de ellos tenía Cervantes. Momentos de la *Diana* artificiosamente compuestos tienen un gran valor de época, de estilo Renacimiento, en que la destreza de la composición y el cálido color sensual hacen pensar en la modalidad bacanálica del Ticiano. Hemos aludido a los «salvajes», desmesurados del tiempo del Emperador — ejemplo principal: el «villano del Danubio de Guevara —; ahora veamos la variante en el género amoroso pastoril: «Salieron de entre unas retamas altas... tres salvajes de extraña grandeza y fealdad. Venían armados de coseletes y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura, que ponían espanto los coseletes. Traían por brazales unas bocas de serpientes, por donde sacaban los brazos, que gruesos y vellosos parecían, y las celadas venían a hacer encima de la frente unas espantables cabezas de leones. Lo demás traían desnudo, cubierto con un muy espeso y largo vello, y en las manos traían unos bastones herrados de muy agudas púas de acero; al cuello traían sus arcos y flechas; los escudos eran de unas gruesas y muy fuertes conchas de pescado». Estos seres agrestes que se lanzan sobre las ninfas «con increíble ligereza» no eran únicos en la poesía pastoril. Contemporáneamente, Camões en sus églogas nos habla de «faunos petulantes» que acechan o persiguen a las ninfas en la espesura, pero Montemayor da a la lucha pánica un tono que sin llegar a la retorsión barroca denota un avance en dinamismo sobre la lírica bucólica: Las ninfas atemorizadas, los pastores atónitos que acaban por defenderlas a pedradas, los salvajes que les amenazan esgrimiendo sus alfanjes. La armonía entre serenidad y confusión se realiza con extraordinaria habilidad en el desenlace de este cuadro. Aparece una pastora de «grande hermosura y disposición»; «su arco tenía colgado del brazo izquierdo, y una aljaba de saetas al hombro, en las manos un bastón de silvestre encina».

Al ver la contienda entre ninfas, pastores y salvajes, pone una saeta en su arco, y «con grandísima fuerza y destreza» la dirige a «uno de los salvajes», y «se la dejó escondida en el duro pecho, de manera que la de amor que el corazón le traspasaba, perdió su fuerza, y el salvaje la vida a vueltas della». Un paso más y llegaremos al mundo de los «semicapros dioses» gongorinos. Ahora una contención de estilo grecorromano evita que el dinamismo se haga violencia y contorsión.

Una de las páginas mejor compuestas es la dedicada al bosque y palacio «cristalino» de Felicia, al comienzo del libro cuarto. El armónico comienzo de la descripción: «Ya la estrella del alba comenzaba a dar su acostumbrado resplandor, y con su luz los dulces ruiseñores enviaban a las nubes el suave canto», prepara la llegada de los pastores y pastoras al «grande y espacioso llano, en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda», en donde surge el palacio maravilloso. «Los chapiteles que por encima de los árboles sobrepujaban, daban de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo cristal.» Salen de él «ninfas de gran hermosura», «todas vestidas de telillas blancas muy delicadas, tejidas con plata y oro sutilísimamente; sus guirnaldas de flores sobre los dorados cabellos que sueltos traían». Entre ellas la sabia Felicia, figura «de grandísimo respeto vestida de raso negro». El suntuoso palacio se halla en medio de una ancha plaza cercada de altos cipreses, «enlosada con losas de alabastro y mármol negro a manera de ajedrez. En medio de ella había una fuente de mármol jaspeado, sobre cuatro muy grandes leones de bronce. En medio de la fuente estaba una columna de jaspe, sobre la cual cuatro ninfas de mármol blanco tenían sus asientos. Los brazos tenían alzados en alto, y en las manos sendos vasos hechos a la romana... La portada del palacio era de mármol serrado, con todas las bases y chapiteles de las columnas doradas, y asimismo las vestiduras de las imágenes que en ellos había. Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores y matronas romanas... Eran todas las ventanas cada una de dos arcos, las armaduras y clavazón de plata, todas las puertas de cedro. La casa era cuadrada y a cada cantón había una muy alta y artificiosa torre». Notemos cómo todos los elementos del mundo pastoril externo se dan en esta magnífica descripción. La

naturaleza apacible y suave, el paralelismo de los dos ríos, las ninfas y pastores. La distinción entre las figuras juveniles y la sabia Felicia no es de brusco contraste, sino de gradación y jerarquía. Los mármoles de diversos colores se dan como en las catedrales del primer Renacimiento italiano. La riqueza del palacio, abundante, pero sin las notas retorcidas o violentas del barroco, hace pensar en los serenos y ricos fondos arquitectónicos de los cuadros del Veronés.

Montemayor, más feliz en los versos cortos que en los largos — en éstos hay unos esdrújulos francamente malos —, posee un interés de acción, aunque ésta sea somera y sin grandes ni bruscos perfiles, que da a la novela una cierta amenidad dentro de la monotonía propia del género. Novela elegante, de pastores cortesanos, para saborearla en los salones, de ánimos más sosegados que los lectores de los libros de caballerías de la época anterior, la *Diana* adquiere una resonancia europea. Los franceses la traducen, la imitan, la amplifican. En Inglaterra influye aun en el mismo Sidney, aunque no en lo esencial de *The Arcadia* en que se combina el mundo heroico con la decoración de Sannazaro; en algunas pastorales dramáticas — como *The History of Félix and Philomena* — en *The two gentlemen of Verona* de Shakespeare [1]).

La «Diana» de Gil Polo

El año de 1564 el valenciano Gaspar Gil Polo publicó su *Diana enamorada*, una de las más bellas muestras del género

[1]) Textos de la *Diana:* «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», VII; edición «Clásicos Españoles», Barcelona, 1886.

Consúltese: H. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, Baltimore, 1892; Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I; *Cancionero* de Montemayor, edición González Palencia, 1932.

Además de la continuación de Gil Polo, se publicó en 1564 la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez. Este médico de Salamanca había sido amigo de Montemayor y con él comunicó la forma de continuar la famosa novela pastoril. Esta segunda *Diana*, pedante acumulación de pasajes hecha por un temperamento falto de sensibilidad artística, resulta extremadamente pesada y monótona, y de una gran torpeza en la marcha de la acción. Aparte de otras continuaciones de la *Diana* posteriores a la de Gil Polo, merece citarse el caso de la parodia sacra hecha del libro de Montemayor, paralela de la de los libros de caballerías y de Garcilaso. Fray Bartolomé Ponce publicó en 1580 y 1582 la *Clara Diana a lo divino*, en que la Virgen María hace las veces de la galana pastora del libro de Montemayor.

Consúltense: Las citadas obras de Rennert y Menéndez y Pelayo.

bucólico que puede ofrecer cualquier literatura. La *Diana* de Montemayor había realizado — en España — el tránsito del mundo poético de la lírica eglógica a una novela de prosa finamente matizada, poética, aristocrática. Gil Polo volvía a llevar a la pura y métrica poesía el mundo de los pastores y ninfas. Montemayor había incorporado los recuerdos del paisaje visto a una concepción intelectual, arquetipo de la bella naturaleza. Gil Polo, desde Levante, enlaza su *Diana* con la visión directa, con el empapamiento en el paisaje de costa, que en tierras lusitanas había expresado Bernardim Ribeiro. Ribeiro y Gil Polo eran esencialmente poetas; el primero lo había manifestado en églogas sueltas, aunque hubiese expresado su lirismo en la prosa saudosa de *Menina;* el segundo, llenando su narración de magníficos versos de diversas y nuevas medidas. De mar a mar, de Atlántico a Mediterráneo, el lirismo pastoril halló su centro en un portugués, pero formado estética y lingüísticamente en la meseta castellana, que convirtió la emoción en motivo de delectación intelectual. Ribeiro y Gil Polo, con la diferencia de la melancolía del oeste y de la luminosidad optimista mediterránea, quedaban empapados de lírica. Así, las corrientes de la novela pastoril peninsular vienen del mar para morir en el mar también. Realmente, tras Gil Polo las novelas pastoriles carecen de importancia novelística, y cuando la pueden tener, como en *La Galatea* y *La Arcadia*, se debe más que al género a peculiaridades de sus grandes autores.

Poeta muy excelente Gil Polo, no debemos con todo creer que su *Diana enamorada* sobrevive únicamente por los versos. Éstos, aparte del mérito intrínseco, interesan en el lugar que ocupan en la novela. La acción es sin duda mediana y rápida, pero grandes fragmentos descriptivos de su prosa están en armonía con los versos intercalados. Lo que sí hay en toda la obra es aliento lírico y supeditación absoluta de las figuras al paisaje sentido de las campiñas y costas valencianas. Por esto la esencia de esta novela es lírica en sus descripciones en prosa, lo mismo que en los versos [1]).

[1]) Se desconoce la fecha de nacimiento de Gil Polo. Nació en Valencia, y fué profesor de griego en su Universidad (1566-73). Cuando los comisarios del Rey hicieron visita al reino de Valencia, Gil Polo les ayudó en sus trabajos, tarea premiada con el cargo de contador mayor de la regia curia. Murió en Barcelona, 1591. Sólo se conoce de él como escritor la *Diana* y algunas poesías. Consúltese: RENNERT y MENÉNDEZ Y PELAYO, obras citadas.

Textos: Edición con notas de CERDÁ y RICO, Madrid, Sancha, 1778,

El paisaje de Gil Polo corresponde, como decimos, a una impresión directa y concreta de la naturaleza de la región valenciana. Los personajes se detienen en sus andanzas para «gozar de la fresca vereda» y «en torno de una clara fuente sobre la menuda hierba se sentaron». «Estaba sembrado este lugar de verdes hierbas y olorosas flores, de los pies de ganados no pisadas.» El agua que salía de una abundantísima fuente «por dos estrechos canales derramándose, las hierbas vecinas y árboles cercanos regaba, dándoles continua fertilidad y vida, y sosteniéndolas en muy apacible y graciosísima verdura». La sensación de frescura, de proximidad al mar, de gracia y fertilidad hacen pensar, indiscutiblemente, en las tierras del poeta. La sensación de «frescura de la mañana» en una descripción; la fuente oculta entre «unos espesos y altos álamos», la exaltación de las «extrañezas y beldades de la valentina tierra» en otra, hacen inconfundibles los elementos del paisaje de Gil Polo. En Valencia alaba «la fertilidad del abundoso suelo..., los sombríos de las verdes selvas..., la frescura de los suaves vientos», entre cuyas notas de naturaleza se entrelazan los caracteres de sus moradores, «la blandura de las amigables gentes». En su medio adecuado, el río Turia es evocado, con los obligados trazos de las divinidades fluviales clásicas: «Vimos al viejo Turia, salir de una profundísima cueva, en su mano una urna o vaso muy grande y bien labrado, su cabeza coronada con hojas de roble y de laurel, los brazos vellosos, la barba limosa y encanecida». En este momento se coloca el famoso «Canto de Turia» en que, en octavas, se hace el elogio de los grandes poetas valencianos; procedimiento varias veces imitado. Un ejemplo de la prosa animada y dinámica de Gil Polo es la descripción de una tempestad en el libro primero, lazo entre el estilo del siglo XVI y el que habrá de predominar en el XVII. «Comenzaron los espesos nublados a cubrir el cielo, empezaron a murmurar las airadas ondas, los vientos a soplar por contrarias y diferentes partes.» Tras la típica lamentación del piloto, sigue intensificándose el motivo de la descripción. «Vino un ímpetu y furia tan grande de viento, que en las extendidas velas y en todo el cuerpo de la

«Nueva Biblioteca de Autores Españoles», XVII; *La Diana de Jorge de Montemayor, seguida de la Diana enamorada, de Gaspar Gil Polo*, Barcelona, («Biblioteca Clásica Española», 1886); y especialmente ed. de *La Diana*, prólogo y notas de F. López Estrada, 1946.

nave sacudiendo la puso en tan gran peligro que no fué bastante el gobernalle para regirla, sino que siguiendo el poderoso furor, iba donde la fuerza de las ondas y vientos la impelía. Acabó poco a poco a descararse la tempestad, las furiosas ondas cubiertas de blanca espuma comienzan a ensoberbecerse. Estaba el cielo abundante lluvia derramando, furibundos rayos arrojando, y con espantosos truenos el mundo estremeciendo. Sentíase un espantable ruido de las sacudidas maromas y movían gran terror las lamentables voces de los navegantes y marineros. Los vientos por todas partes la nave combatían, las ondas con terribles golpes en ella sacudiendo, las más enteras y mejor clavadas tablas hendían y desbarataban. A veces el soberbio mar hasta el cielo nos levantaba, y luego hasta los abismos nos despeñaba, y a veces espantosamente abriéndose, las más profundas arenas nos descubría. Los hombres y mujeres, a una y otra parte corriendo, su desventurada muerte dilatando, unos entrañables suspiros esparcían, otros piadosos votos ofrescían, y otros dolorosas lágrimas derramaban. El piloto con tan brava fortuna atemorizado, vencido su saber de la perseverancia y braveza de la tempestad, no sabía ni podía regir el gobernalle... En un mismo punto mil cosas diferentes ordenaba. Los marineros con la agonía de la cercana muerte turbados, no sabían ejecutar lo mandado, ni con tantas voces y ruido podían oír el mandamiento y orden del ronco y congojado piloto. Unos amainan la vela, otros vuelven la antena, otros anudan las rompidas cuerdas, otros revientan las despedazadas tablas, otros el mar en el mar vacían, otros al timón socorren, y en fin todos procuran defender la miserable nave del inevitable perdimiento.»

En esta página, de valor documental destacable, notamos cómo se une el mundo prebarroco de la época del Emperador con los motivos que serán más característicos del siglo XVII. No es difícil advertir cómo queda algo de una externa retórica y aun en algunos casos de los paralelismos verbales. Pero ya aparece una retorcida violencia, un teatralismo dinámico que preludian las páginas de Gonzalo de Céspedes y Martínez de Cuéllar. La tempestad como motivo del seiscientos da origen a escenas iniciales de piezas dramáticas tan representativas como *The Tempest*, de Shakespeare, y *El mayor encanto, amor y Los encantos de la culpa*, de Calderón.

La lírica de Gil Polo, intercalada en su novela, ofrece en un número limitado de versos una rica variedad formal. Gil Polo

seguía la tradición de la cultura catalana en constante relación con sus otras hermanas latinas, que ha conservado hasta hoy. Por esto en un momento en que el centro de todas las innovaciones peninsulares se hallaba en Italia, Gil Polo rompe la unidad de influencias ensayando rimas provenzales y versos franceses. Las primeras se reducen a combinación de endecasílabos con pentasílabos en estancias de canción, forma poco corriente que se ha encontrado en un versificador catalán de mediados del siglo xv, Antoni de Vallmanyá. Gil Polo logra en esta forma, nueva en castellano, finos y musicales efectos [1]). Los llamados versos franceses significan la nueva adaptación del alejandrino, sin tener en cuenta la vieja cuaderna vía, y según el modelo de la escuela de Ronsard. Polo logra una de sus más inspiradas canciones en estos sonoros alejandrinos que acomoda a la prosodia castellana, musicalmente logrados, que se asemejan en la colocación de los acentos y varonil empuje a los que realizará en el romanticismo Zorrilla — «Destierre los nublados el refulgente día» —, y que combina el autor con los heptasílabos [2]). También en la *Diana enamorada* se hallan buenos sonetos, como el dedicado a las tierras valencianas y la curiosa pregunta o acertijo sobre la zampoña o flauta — «Junto a un pastor estaba una doncella — tan flaca como

[1]) Ejemplo de una estrofa de *rimas provenzales* de Gil Polo:

Cuando el helado cierzo de hermosura
despoja hierbas, árboles y flores,
el canto dejan ya los ruiseñores,
y queda el yermo campo sin verdura.
Mil horas son más largas que los días
las noches frías;
espesa niebla
con la tiniebla
escura y triste
el aire viste.
Mas salga Elvínea al campo, y por doquiera
renovará la alegre primavera.

[2]) Ejemplo de *versos franceses* de Gil Polo:

Remeden vuestras voces las aves amorosas,
los ventecicos suaves os hagan dulce fiesta,
alégrese con veros el campo y la floresta,
y os vengan a las manos las flores olorosas.
Los lirios y las rosas,
jazmín y flor de Gnido,
la madreselva hermosa y el arrayán florido,
narciso y amaranto:
moved, hermosas ninfas, regocijado canto.

un palo al sol secado» —, curiosas para mostrar cómo lo que era un juego infantil en la poesía de los cancioneros del siglo xv adquiría el grado de alarde ingenioso de imaginería en los últimos tercios del siglo xvi; intento de esdrújulos — «tercetos esdrucciolos» — y, aparte las sextinas, octavas, rima *al mezzo*, etc., una gallarda colección de octosílabos tradicionales. — Yo no repetiría el exagerado elogio de Menéndez y Pelayo a la *Canción de Nerea*, que me parece bordear los confines de una suavidad cursi y blandengue mediterránea, precursora de la música de la ópera *Marina*; pero en ella misma hay una rotunda sonoridad del verso y sentimiento del mar que revelan un poeta. También en otras quintillas poco conocidas volvió a mostrarse un robusto versificador en octosílabos, que demuestran contra Castillejo cómo puede muy bien combinarse en poesía el innovador con el tradicionalista [1]).

«La constante Amarilis»

Cristóbal Suárez de Figueroa nació en Valladolid, hacia 1571; murió después de 1639. Autor de la obra satírico-teóricocostumbrista, de excelente estilo, rica visión de época y eco de su retorcida y aguda personalidad, *El pasajero* (1617), y de otro libro, en parte traducido, en parte original, con detalles y observaciones de su sociedad, *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) [2]), comenzó por la afición pastoril. Tradujo *El pastor*

[1]) Sólo merece citarse como curiosidad en la novela pastoril la obra de Antonio de Lofrasso, *Los diez libros de la Fortuna de Amor*, 1573. Pfandl, con generosidad aplica a la novela la característica de la «honrada tranquilidad». Creemos más en lo justo las burlas de Cervantes y los dicterios de Menéndez y Pelayo. Mucho más interesante es *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo (1582), puente entre la novela propiamente eglógica y la cortesana. Cierta altanería de tono de algunos pasajes da al libro un valor representativo aristocrático de refinamiento y riqueza descriptiva, sin que falten buenos versos hábilmente intercalados. Si Polo llevaba el género de nuevo a la poesía lírica, Gálvez la dejaba en el cauce de lo que será la novela cortesana del siglo xvii. Los retratos de Filida «con las dos celestiales esmeraldas» de sus ojos, son un ejemplo del tono culto de la obra. («Ser verde el rayo de la lumbre vuestra», dice en un magnífico endecasílabo este autor).

[2]) Véase la edición de *El pasajero*, en «Sociedad de Bibliófilos Españoles», Madrid, 1914; con su «introducción», por R. Selden Rose, de la Universidad de California, estudio claro, sintético, preciso, muy útil. *El pasajero* contiene, con otros elementos, la autobiografía del propio Suárez hasta 1605. La *Plaza universal* traduce en parte la *Piazza universale di tutti le professioni del Mondo*, de Tomás Garzoni.

Fido de Guarini, en 1602, durante su estancia en Italia [1]); pero, sobre todo, nos dejó una bellísima muestra, en cuanto a la forma, de esta rezagada moda en *La constante Amarilis*, Valencia, 1609. Llamó a la obra «prosas y versos», divididos en cuatro discursos. Dice en su prólogo «Al lector» que se tardó en ella «espacio de dos meses». Tanto los versos como la prosa acreditan una intensa personalidad y un penetrante acierto. La acción es casi nula, y se borra, como en la mayor parte de las novelas de este género; pero lo limado y cuidado de los versos, sus expresiones e imágenes, ricas de originalidad, y lo elegante y firme del estilo en prosa, acreditan la *Amarilis* de obra importante en la historia de las formas literarias. Comienza el primer discurso con descripción de paisaje agradable y rico en árboles, próximo a Madrid y al Jarama, acaso San Fernando del Jarama, que aun hoy recuerda en su naturaleza los rasgos intuídos por Suárez de Figueroa. Constituye este principio una bella página de fondo de naturaleza. Da la sensación, aunque estilizada, de cosa vista y vivida. Aparecen los pastores en ese ambiente adecuado. Los diálogos sobre el amor de Damón y Felicio son convencionales, pero bellos; no cansan. Un lugar de paisaje fresco era «lugar destinado a las discretas juntas, depósito y archivo de ternezas, requiebros, quejas y suspiros». Menandro se aventaja a los demás pastores; a su derecha está Clarisio, pastor anciano «de aviso singular y dado grandemente a todo género de letras; fué un tiempo soldado y luego cortesano pretensor, mas ya, con más claro conocimiento, acogido al sagrado de la quieta vida pastoril». Damón llama a Menandro «gran mayoral deste florido valle». Según Crawford, Menandro es Juan Andrés Hurtado de Mendoza, y Amarilis, doña María de Cárdenas, hija del Duque de Maqueda [2]). Al llegar las pastoras se sientan «sobre la hierba que les sirvió de vistosa alfombra». Damón, inquieto, dinámico, misógino, es un claro reflejo del alma del propio Figueroa, descontento y dolido. En torno al amor

[1]) Sobre el problema de esta traducción, en Nápoles, y el texto de Valencia, 1609, véase dicha «Introducción», págs. x-xi.

Figueroa es autor, además, del poema *España, defendida* (1612), sobre Bernardo del Carpio y Roncesvalles; de *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, 1621; y el *Pusilipo, Ratos de conversación en lo que dura el paseo*, Nápoles, 1629.

[2]) J. P. W. Crawford, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, traducción de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1911. Figueroa había nacido en Valladolid.

patriarcal de Menandro por Amarilis, se diserta sobre la poesía, siendo curiosas las advertencias de Clarisio: «La prosa, cuando quiere, acaba; mas la poesía tiene su límite: la de llegar a él y no pasar de él. Abraza las artes liberales y las otras ciencias, de que a menudo se vale; pues, para ser perfecta, ha de ser el poeta general en ellas, o, a lo menos, poseer los principios de todas. Parécese mucho a la deleitosa pintura, y en mucho es más excelente, porque aquélla carece de lengua, y ésta la tiene dulcísima, con que deleita, atrae, enternece y responde, explicando con palabras sucintas altísimos pensamientos». Clarisio se exalta alabando a la poesía «puestos los ojos en el cielo, como transportado». Se habla de la inmortalidad y perennidad de la poesía y de la fama. Clorida, pastora, casada y camino de la vejez, invita al amor a Dinarda, que se cree invulnerable: «Mira aquel palomo con qué dulces caricias y arrullos besa a su compañera; oye aquel ruiseñor cómo cantando salta de un ramo en otro, efecto de amoroso ardor». «También aman los árboles y plantas. Mira con cuánto afecto, con cuán repetidos abrazos se enlaza la vid al olmo su marido. Ama un mirto a otro, un sauce a otro sauce. Arde un haya por otra; aquella grande encina, que a la vista parece tan silvestre y áspera, suspira y siente también amoroso fuego.» Aparece claro el tema del *Carpe diem:* «No desprecies mi consejo, y antes que llegues a la miseria común, procura no se pase en vano y se malgaste el abril de tu edad, que tras la vejez, estorbo inevitable de la humana ventura, se seguirá, aun en vida, un olvido de tu memoria que te sepulte en la de todos» [1]).

En el discurso II se describe un jardín: «Esparcíase por todas sus partes abundante y gratísimo olor, nacido de las violetas, cuyo morado color campeaba entre el verdor de sus hojas, y de las rosas, que entre sus espinas afrentaban los alhelíes, claveles, jazmines, junquillos y mosquetas. Era gusto ver sus diferencias». «Las azucenas, con su pompa cándida y suave fragancia, servían de singular ornamento.» He ahí, pues, color, aroma y orden:

[1]) Esta invitación es casta, se dirige a la «quietud que nace de alegres bodas», salvo si hubiere hecho promesa de seguir a Diana. Parece haber aquí, envuelto en la alegoría pastoril, el tipo de moral de la Contrarreforma, diverso de la más ingenua actitud ante el amor, de eco pagano y renacentista, de los novelistas anteriores que llevan más de medio siglo a esta novela de la otoñal postrimería de este artificioso y fino género. Esta «vejez de la novela pastoril» da un positivo encanto a la *Amarilis*, junto a su cuidado y fino estilo.

«En fin, admiraba el orden y curiosidad con que todo se hallaba dispuesto». Entre lo visual, vibra un suave viento. En medio del jardín hay una fuente grandiosa, de mármol, y en su cima representando un águila dorada de cuyo pico caía el agua; y a sus lados, otras figuras de aves, también de metal. En un cenador, hay pinturas en las paredes, y en un cuadro, una figura de mujer, «tenía desnudo el pie derecho y el otro cubierto con la basquiña, que con maestría notable hacía verdaderas sombras y dobleces».

Junto a la disposición científica de todos los seres de la naturaleza: curso del sol y movimiento de las esferas, los hombres y el albedrío, en un diálogo intelectual entre Damón y Menandro, el tema funeral de unos pastores, el sueño de Mainilio con la visión de Venus y el Amor; triunfos militares y hasta un asomo del amor místico, en boca de Dinarda, se hallan detalles de gran finura: Clorida cuenta a Rosanio esto de Dinarda (de quien él está enamorado): «Halléla camino de la gran villa, donde en aquellos anchos prados tienen una isleta entre lagunas, y la misma un charco limpio y transparente: tenía, pues, sobre él pendiente el cuerpo de tal manera, que mostraba recibir deleite en mirarse, pidiendo consejo al agua, cómo dispondría el cabello sobre la frente; sobre la crespa madeja, el velo, y junto al velo, diversas flores que tenía en la falda. Tomaba muchas veces ya una rosa, ya un jazmín, y lo llegaba al rostro purpúreo y al blanco cuello, cotejando los colores; y parecía luego que, casi ufana de la victoria, se reía, como diciendo: En fin, os venzo yo, y aquí no os traigo por ornamento mío, sino por vergüenza vuestra, y sólo por mostrar la ventaja que os llevo. Mas en tanto que se adornaba y componía, volvió los ojos bien acaso, y viendo cómo ya la miraba, se alzó al momento y derramó, de vergüenza, las flores, y cuanto más me reía yo de verla, tanto más ella se encendía de mi risa; y porque estaba suelta la una parte del cabello y la otra recogida, volvió dos o tres veces a hurto los ojos a la fuente, su consejera, como por no ser entendida de mí. Miróse al fin descompuesta, mas, con todo, se satisfizo, porque, aunque descompuesta, se vió muy hermosa». También es bello lo que cuenta un pastor de la ninfa Ardenia: la abeja, la picadura, el beso.

En el discurso III se habla de las excelencias del trabajo en párrafos retóricos. De la belleza del mundo: Dios, en sus obras;

del amor: «¡Dichoso lazo, misterioso amor, cuya fuerza de dos almas hace una, y un corazón de dos corazones!»

Danteo invoca a su Rosela muerta: «Parece sin ti el mundo como florido jardín a quien el invierno dejó emblanquecido y abrasado ... «Yo lloro, y Amor se queja, rompiendo con suma pena el arco...»

En el discurso IV, Clorida evoca el Siglo de Oro: «era niño el mundo, y estaba todo vestido de bondad», contrastándolo con los vicios actuales. Clarisio habla de las excelencias de la madre tierra, de las flores, el diluvio, el Austro y sus adherentes; de lo que será el fin del mundo, con expresiones impresionantes: «El tiempo encogido y temblando, sentado por haber llegado a su término, sobre un seco tronco».

¿Cuál ha sido la leve trama de acción de esta novela? Simplemente, la oposición de los familiares de Menandro a las bodas con Amarilis, por lo cual le tienen en una especie de «prisión atenuada», de la que sale algunos ratos al campo inmediato, para resolverse todo bien con bodas y fiestas. Cesan las persecuciones de los parientes y la prisión (discurso IV), y «jugaban por los aires de aquella comarca los ternecillos amores», y «todo se miraba colmado de gozo». La acción es lo de menos: las ideas, el estilo, las descripciones, el paisaje, son notables en esta novela. Y también los versos intercalados. Vale la pena revalorizar a Figueroa poeta, sobre el cual pesa el sambenito, un poco exageradamente recargado, del *maldiciente* y el *resentido*. La canción de Felicio (discurso I), que empieza:

> Ya diciembre erizado
> con abarcas de nieve el campo pisa;
> ya sopla cierzo airado,
> y, a las aguas que van vertiendo risa
> por escarchado suelo,
> mordazas pone de cristal el cielo;

es un bello desarrollo de amor ante la naturaleza, para acabar en el intenso: «publicará la muerte el dolor mío». Siempre hay en los versos aciertos agudos, como en otro ejemplo («luceros blancos y encendidos soles»), o el bello final del primer discurso:

> Mas cese mi gemir, que viene el día
> y es sombra muerta la que va conmigo.

En la canción de Clío sobre los hechos de Menandro (discurso II), luce la épica patriótica y guerrera de algunas estrofas:

Ya el escuadrón se mueve
ya combatir el español desea,
ya por el viento, leve
el estandarte de su rey ondea...

Ya el caballo lozano y generoso
dobla el rüido y trueno
con pies y manos, con relincho y freno.

Es bella, en boda de Sileno, la elegía a la muerte de un papagayo, ave querida de Flori:

Un pájaro veréis con resplandores
de finas esmeraldas retocado,
tal que Febo se rinde a sus colores.

En la canción a la muerte de Rosela hay versos de casi temblor romántico, como éste:

Vuelve a mirar mi pálido semblante

Sirva también de ejemplo este ágil soneto de Cintio a Elisa:

Elisa, Amor es niño, y es locura,
y yo, que os tengo amor, soy niño y loco;
cual niño agora las verdades toco,
diciendo ser milagro esa hermosura.

Como loco, pretendo a tanta altura
subir, con merecer y valor poco;
si como niño, a lástima os provoco,
como loco estaré de mi ventura.

Perdíme como niño, y podéis darme
como a loco licencia que os adore,
que sólo en esto me tendré por cuerdo.

Mas si no os animáis a remediarme,
fuerza será que como niño llore,
o como loco diga el bien que pierdo.

Sobre toda su obra había dicho Suárez de Figueroa en su prólogo «Al lector»: «Si esperas de este libro alguna grande sus-

pensión dè ánimo fundada en intrincados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Aristóteles». No es, pues, como hemos dicho, una novela de acción; el soporte de intriga no puede ser más tenue: «Mi intento ha sido celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores hasta su venturoso casamiento; entreteniendo al uno en su prisión con verosímiles juntas y conversaciones». Sobre las digresiones, que ahí lo son todo, advierte: «Ni te parezca busco en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que, si lo miras con cuidado, hallarás ser su trabazón no violenta, antes llámanse uno a otro con propiedad, o por razón de materia o por novedad de sujeto; y para *ornamento y belleza* de obra digna de alabanza, no sólo es lícita, mas forzosa, la variedad de digresiones y extensión de coloquios». Sobre las bodas de los protagonistas dice: «las quise ceñir con pocas palabras, apuntando de paso, también para evitar molestia, los juegos que pudo haber en ellas».

Se trata de una novela que interesa precisamente por lo que no es novela. Su estilo, las digresiones diáfanas y originales, el ornamento y belleza de los detalles, es lo que perdura en la otoñal muestra pastoril de *La constante Amarilis* [1]).

La estilización de los temas árabes en la novela morisca

Completa el cuadro de la novela fina y cortesana del siglo XVI el tema morisco que aparece en la prosa narrativa y en los romances artísticos. En el teatro del siglo XVII continuará igualmente con rasgos idealizados. La *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* muestra el entronque de su artificio con el pastoril. Aparece incluída en la *Diana* de Montemayor, pero también se hallaba en el *Inventario* de Antonio de Villegas (1565), ya con fecha de aprobación de 1551. Notemos en el entretenido y elegante cuento — que había de suscitar una cortesana comedia de Lope, *El remedio en la desdicha* — la estilización del moro caballero, la aplicación del código de amor y lealtad a las dos partes del mundo fronterizo del XV español, y la nota fina, delicada, de transparente

[1]) Véase, por ejemplo, la edición de esta obra por Sancha, Madrid, 1781.

elegancia [1]). El creador del género amplio de asunto árabe fué, al parecer, natural de Mula y zapatero de Murcia, GINÉS PÉREZ DE HITA, que asistió a la lucha de la Alpujarra contra la rebelión de los moriscos, como Hurtado de Mendoza, peleando a las órdenes del Marqués de los Vélez. Su *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* o *Guerras civiles de Granada* se publicó en dos partes, la primera en 1595, la otra en 1619. La parte primera se refiere a la lucha de bandos en la Granada anterior a 1942; la segunda, a la guerra coetánea de la Alpujarra. La primera tiene carácter novelesco, aunque acuda a fondos tradicionales, romances y relatos verbales lejanos; mucho de objetivo, de refinada narración sobre un tema alejado de las pasiones, estilizado, con toques de color local; la segunda ofrece más historicidad y dramatismo, menos poesía, más eco directo de impresiones de un soldado [2]).

TIMONEDA Y LA NARRACIÓN CORTA

Ya aludimos al librero, editor, recopilador y escritor valenciano JUAN TIMONEDA, nacido, según infiere Ruiz Morcuende, hacia 1520; muerto en 1583. Fecundo, hábil, curioso y explotador de temas novelísticos ajenos, este autor, del que volveremos a ocuparnos en el Teatro, ocupa un puesto histórico en la evolución del género narrativo breve. Entre las obras de Timoneda se halla el *Sobremesa y Alivio de caminantes* (1563), pequeña edición que fué sucesivamente aumentada y expurgada a través del último tercio del XVI. La edición de Valencia (1569) es la más completa y tiene dos partes, de noventa y tres cuentos y setenta y dos, res-

[1]) La inclusión de la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* en la *Diana* es posterior a la muerte de Montemayor (edición de Valladolid, terminada a comienzos de 1572), y por consiguiente ajena a él. Es más retórica que la encantadora narración sencilla y delicada del *Inventario*, que tampoco parece haber salido de la pluma de Villegas. El asunto parece haber tenido algún fundamento real; desde luego son históricos algunos nombres y coinciden con antiguos romances fronterizos. Textos: «Autores Españoles», III. Sobre un tema pastoril en el *Inventario*, véase FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Estudio y texto de la narración pastoril «Ausencia y soledad del amor», del «Inventario» de Villegas* («Boletín de la Real Academia Española, 1949)».

Consúltese: HENRY MÉRIMÉE, *«El Abencerraje d'après diverses versions publiées du XVIe siècle* («Bulletin Hispanique», 1928). Véase, también, el prólogo de Millás a la edición del *Abencerraje* por la editorial Aymá, Barcelona.

[2]) Texto: «Autores Españoles», III.

Consúltese: M. ACERO Y ABAD, *Ginés Pérez de Hita: estudio biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1889; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I; EMMELINA RUTA, *Ariosto y Pérez de Hita* («Archivum Romanicum», Roma, 1933; GIORGIO VALLI, *Ludovico Ariosto y Ginés Pérez de Hita* («R. F. Esp.», 1946).

pectivamente. Son narraciones tomadas de la tradición oral, motivos populares, que el impresor se limita a consignar, con escaso artificio literario. Algunos son graciosos y de cierto ingenio. Varios proceden, literalmente, de los *novellieri* italianos anteriores. También es de Timoneda *El buen aviso y Portacuentos* (1564). Pero su colección narrativa más famosa es *El patrañuelo* (1567), tomando el nombre de *patraña*, que define como «una fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta, que paresce que trae alguna apariencia de verdad». Dice que «semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *rondalles*, y la toscana, *novelas*». De las veintidós *patrañas* de Timoneda, sólo una se considera posiblemente original. Las demás proceden de fuentes conocidas. La *Patraña oncena*, que es, dice Menéndez y Pelayo, «la más larga de todas y quizá la mejor escrita», se refiere a la leyenda de Apolonio de Tiro. Timoneda recoge para sus cuentos ecos de la *Gesta romanorum*, de Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Bandello y otros, pero casi siempre cuenta embrolladamente y sin gracia. Enreda los motivos de las intrigas complicadas y, en vez de aclararlos, los deja más confusos que en sus fuentes primitivas. En general, *El patrañuelo* tiene el valor de una importante recopilación narrativa, y no el de una creación hábil en el campo novelesco. Parece aludir a él Cervantes, con desdén, al decir que «las muchas novelas que en [lengua castellana] andan impresas, *todas son traducidas de lenguas extranjeras* y estas mías son propias, *no imitadas ni hurtadas*». Ruiz Morcuende dice que las narraciones de *El patrañuelo* «fluctúan entre el cuento y la novela, sin que ni uno ni otra tengan en ellas personalidad propia y definitiva» [1]).

[1]) «Tienen las *patrañas* — amplía Ruiz Morcuende — toda la ingenuidad de la improvisación, algo del juglar que, ante un auditorio íntimo narra descuidadamente, más atento al desarrollo de los incidentes que preparan el feliz final, que a la forma de referirlos, y así como unas veces se extiende en minuciosos detalles de poca monta, otras, cual si temiese fatigar a los oyentes, esquematiza el asunto dejándolo reducido a esqueléticas líneas; tendencia bien visible en las prosaicas redondillas que, encabezándolas, condensan cada patraña.» Véase este prólogo de R. MORCUENDE, al frente de la edición de *El patrañuelo*, en «Clásicos Castellanos». Para las fuentes de *El patrañuelo*, véanse las ediciones de Félix Liebrecht a la *Geschichte der Prosadichtung*, Berlín, 1851 (versión de la *History of Fiction*, de Dunlop). Sobre el influjo de Boccaccio, CAROLINE B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature* («Revue Hispanique», 1905); en conjunto, MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II. La considerada edición príncipe de *El Patrañuelo* (véase R. MORCUENDE, prólogo citado, págs. XVIII-XIX) se titula: *Primera parte de las patrañas de Joan Timoneda: en las cuales se tratan admirables cuentos, graciosas marañas y delicadas invinciones...*, Valencia, 1567.

Ya aludimos también a la *Floresta española de apotegmas y sentencias, sabias y graciosamente dichas*, de algunos españoles, colegidas por MELCHIOR DE SANTA CRUZ» (1574). Era el autor vecino de Toledo y dedicó su colección a don Juan de Austria, queriendo recoger el ingenio nacional de «sentencias y dichos notables» en la expresión y ambiente de la ciudad imperial castellana, «donde todo primor y elegancia del buen decir florece». Comprendía, a diferencia del monótono son de Timoneda, que hay que adaptar la expresión a los dichos y anécdotas. «Unos han de ser graves y entendidos; otros, agudos y maliciosos; otros, agradables y apacibles; otros, donosos para mover a risa; otros, que lo tengan todo... Otros tienen su sal en las diversas significaciones de un mismo vocablo...» Así, esta colección resulta una recopilación excelentemente escrita y de gran interés en el contenido.

La *Floresta*, como dice Menéndez y Pelayo «sirve, no sólo para el estudio comparativo y genealógico de los cuentos populares, que allí están presentados con lapidaria concisión, sino para ver en juego, como en un libro de ejercicios gramaticales, muchas agudezas y primores de la lengua castellana en su mejor tiempo, registrados por un hombre no muy culto, pero limpio de toda influencia erudita, y que, no a los doctos, sino al vulgo, encaminaba sus tareas» [1]). Entre sus anécdotas están la del zapatero y el prebendado, del tiempo del rey don Pedro; la salvación de Juan I por Gonzalo de Mendoza en la batalla de Aljubarrota, varias del Gran Capitán, etc.

También hemos mencionado *Las seiscientas apotegmas* de JUAN RUFO, que aparecieron en 1596. «Ingenio fino y discreto — le llama el citado polígrafo — nacido para dar forma elegante y concisa a las máximas morales que le había sugerido la experiencia de la vida más bien que el trato de los libros [2]). Sus *apotegmas* son «breves anécdotas selladas con un dicho agudo». Puede servir de breve ejemplo: «Mirando a una fea, mártir de enrubios, afeites, mudas y de vestirse y ataviarse costosamente, y con extraña curiosidad, dijo que las feas son como los hongos, que no se pueden comer sino en virtud de estar bien guisados, y con todo, son ruin vianda». Como poeta, Rufo compuso *La Austríada*,

[1]) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II, pág. LXVIII («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. VII).

[2]) *Idem*, pág. LXXIII.

en honor de don Juan de Austria, obra desigual y de intermitente inspiración, aunque no tan desdichada como suele repetirse. Algunos fragmentos poseen interés, como contenido y aun como obra poética, aunque en general este intento de epopeya resulta desvaído y borroso. De las *Apotegmas* hay edición moderna en la Sociedad de Bibliófilos Españoles. *La Austríada* se reimprimió en la Biblioteca de Autores Españoles.

El doctor Juan Huarte de San Juan

El cuadro de la prosa en tiempo de Felipe II sería incompleto si omitiésemos la aguda adivinación psicológica del *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza, 1575). El autor, Juan Huarte de San Juan (1526?-1588), nació en San Juan de Pie de Puerto (Navarra), estudió en Huesca, fué médico y vivió en Linares y Baeza. «Unió — dice Farinelli — su experiencia de médico con la sabiduría del espíritu, la ciencia de los valores absolutos; armonizar la fisiología y psicología con la filosofía apellidada entonces natural. Indicaba a los hombres su vocación, según su temperamento y naturaleza. Con su agudeza y penetración distinguía el autor del *Examen de ingenios* entre los éxitos profesorales y los técnicos de las mismas profesiones en cuya teoría parecían deslumbrar: «Hay letrados que, puestos en la cátedra, hacen maravillas en interpretación del Derecho, y otros en la abogacía, y poniéndolos una vara en la mano (esto es: haciendo de jueces o alcaldes) no tienen más habilidad para gobernar que si las leyes no se hubiesen hecho a aquel propósito». Por el contrario, «hay otros que con tres leyes mal sabidas que aprendieron en Salamanca, puestos en una gobernación, no hay más que desear en el mundo». Explica, no sin cierta ironía, el motivo de estas aparentes contradicciones: «Aunque es verdad que en la cátedra se ha de distinguir, inferir, raciocinar, juzgar y elegir, para sacar el sentido verdadero de la ley; pero, en fin, pone el caso como mejor le parece, y trae los *dubios* y *opuestos* a su gusto, y da la sentencia como quiere y sin que nadie le contradiga, para lo cual basta un mediano entendimiento». Es curiosa la observación del mismo sobre los jóvenes universitarios demasiado modosos y ordenados: «Los estudiantes que tienen los libros compuestos, el aposento bien aderezado y barrido, cada cosa en su lugar

y en su clavo colgada, tienen cierta diferencia de imaginativa muy contraria del entendimiento y memoria».

Son muy interesantes sus apreciaciones sobre los géneros literarios. Huarte de San Juan cree que la afición a los libros de caballerías guarda relación «con el furor poético», con los jóvenes tocados de este don del arte que tiene algo de «revelaciones divinas», «que el hombre cuerdo y que está en su libre juicio no puede ser poeta». «Y así tengo por cosa llana que el muchacho que saliere con notable vena para metrificar, y que con liviana consideración se le ofrecieran muchos consonantes, que ordinariamente corre peligro en saber con eminencia la lengua latina, la Dialéctica, la Filosofía, Medicina y Teología escolástica, y las demás artes y ciencias que pertenecen al entendimiento y memoria. Y así lo vemos por experiencia, que si a un muchacho destos le damos que aprenda un nominativo de memoria no lo tomará en dos o tres días; y si es un pliego de papel escrito en metro para representar alguna comedia, a dos vueltas que le dé, se le fija en la cabeza. Éstos se pierden por leer en libros de caballerías, en *Orlando*, *Boscán*, en *Diana* de Montemayor y otros así; porque todas estas son obras de imaginativa.» Huarte coordina una serie de cosas desordenadas en excelente y aguda síntesis, con notables atisbos psicológicos. Su estilo es noble y digno [1]). Completan la época las *Relaciones* de Antonio Pérez (1539-1611), «secretario de Estado que fué del rey de España don Felipe II», impresas en París, 1598. Creemos, con Serrano y Sanz, que su mérito literario se ha exagerado. Aunque su lenguaje es incisivo y conciso, en general, lo afean algunas construcciones incorrectas y un afectado «aire declamatorio y la repetición de sentencias comunes» [2]). Por otra parte, aun en su amoralismo, el autor es una compleja e interesantísima personalidad de época, hoy penetrantemente analizada por Marañón.

[1]) Consúltese: G. Marañón, *Examen actual de un Examen antiguo* («Cruz y Raya», noviembre 1933); Arturo Farinelli, *Dos excéntricos. Cristóbal de Villalón. El doctor Juan Huarte* (Anejo xxiv de la «Revista de Filología Española», Madrid, 1936.)

[2]) *Autobiografías y Memorias*, coleccionadas e ilustradas por M. Serrano y Sanz («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. ii, pág. xi-xii). Pfandl juzga también con justa dureza a Antonio Pérez. Véanse las *Cartas* en «Autores Españoles» (t. xiii). Véase también J. Fitzmaurice-Kelly, *Antonio Pérez*, 1922. Véase, sobre todo, el libro magistral de Gregorio Marañón, *Antonio Pérez*, dos volúmenes.

CAPÍTULO XXIX

La historia y el poema histórico en la época de Felipe II

Los historiadores. — Significación humanista de don Diego Hurtado de Mendoza. — Problemas de la *Guerra de Granada*. — La investigación científica: Zurita, Morales. — El historiador de El Escorial y el sermón a la muerte del Monarca. — Nuevas fases de la historiografía de Indias. El elemento racial del inca Garcilaso. — La poesía épica de tema de Indias: Ercilla. — Los héroes y el ambiente de *La Araucana*.

Los historiadores

La historia de este período participa de los rasgos austeros que se perfilan en el monarca de El Escorial. Puede servir de fondo de paisaje la mole arquitectónica del monasterio, sin adornos y sin afectación. Uno de estos escritores nos dejó una escueta y, con todo, elegante descripción del edificio.

Como Felipe II, que fracasó en algunas de las grandes empresas universales y ordenó perfectamente los pequeños asuntos que podía abarcar con la mirada, los historiadores de este momento prefieren limitar los temas a perderse en laberintos de generalización. Igual que en la relativa miopía del gobierno del «Prudente» se desmenuzaban y analizaban las cosas inmediatas, perdiéndose en cambio las grandes perspectivas históricas de Carlos V; los historiadores no son grandes intérpretes de problemas universales, pero traen a primer plano un nuevo elemento: la precisa documentación. Descubren las fuentes históricas de los archivos e incorporan la numismática y la epigrafía a los testimonios propiamente literarios: llegan al descubrimiento de la ciencia de la historia, de la documentación veraz, del detalle exacto. Uno de estos historiadores — Hurtado —, formado en la generación anterior de humanistas, conserva su elegancia de

estilo dentro de la estricta objetividad, pero en él mismo hay una evolución hacia el pensamiento condensado y la forma precisa, completamente apartados ya de la abundancia verbal y follaje de repeticiones de un Guevara, por ejemplo. Los otros, Zurita especialmente, tienen alma de archiveros.

Significación humanista de don Diego Hurtado de Mendoza

La personalidad renacentista del aristócrata granadino Diego Hurtado de Mendoza se desarrolló plenamente en la época del Emperador, que es su etapa de formación en Europa, embebido de humanismo italiano y desenvolviendo en proezas y anécdotas la gallardía de un hombre de armas en la generación de Garcilaso [1]). Su formación cultural, comenzada en Granada y Salamanca y completada en Italia, fué sintética, como nuestra posibilidad de Renacimiento, en que, frente a la línea italiana, siguen las techumbres mudéjares. Así, Mendoza conoce a la vez las lenguas clásicas (latín y griego) y las semíticas (hebreo y árabe). Pero no por eso menosprecia la dignidad de la lengua castellana, creyendo que pueden enseñarse las ciencias en romance mejor que en latín [2]). Fué a Inglaterra en misión diplomática, y obtuvo la embajada de Venecia, donde reunió una buena cantidad de manuscritos, especialmente griegos. Pudo hacerse una selecta biblioteca, aumentada por la dádiva de Solimán en correspondencia al generoso rescate de un cautivo por don Diego [3]). Por los testimonios coetá-

[1]) Don Diego Hurtado de Mendoza nació en Granada en 1503; descendía del Marqués de Santillana, y su padre se llamaba como el poeta, Íñigo López, de Mendoza, siendo segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar. Su madre, doña Francisca Pacheco, era hija del marqués de Villena y primer duque de Escalona, don Juan. Las principales fuentes para la vida del autor de la *Guerra de Granada* son la biografía de don Gaspar Ibáñez de Segovia, marqués de Mondéjar en la historia de la casa de su linaje; la de Monfort en edición de la *Guerra de Granada*, Valencia, 1776; la de López de Sedano, *Parnaso español*, t. IV; la introducción al tomo I de *Historia de sucesos particulares* en la «Biblioteca de Autores Españoles» (tomo XXI) y las obras: J. D. Fesenmair, *Don Diego Hurtado de Mendoza: ein spanischer Humanist de 16ten Jahrhunderts*, Munich, 1882-84; E. Señán, *D. D. H. de M.: apuntes biográficocríticos*, Granada, 1886. Véase lo que hemos indicado sobre él en el capítulo de la escuela de Garcilaso, y la obra allí citada de Mela y González, Palencia.

[2]) Fué discípulo de Pietro Martir d'Anghiera, de Montesdoca y de Agustín Nifo. Debido a su entusiasmo por las letras clásicas, Hurtado recibió la dedicatoria de las traducciones de Cicerón por Pedro Manucio.

[3]) Estando Hurtado de embajador en Venecia, y «sabedor de que entre varios prisioneros había un cautivo muy querido del Gran Turco, le compró

neos podemos reconocer en la fisonomía de Mendoza rasgos de árabe granadino: «color moreno oscurísimo», «barba aborrascada» — esto es, rizada —, «ojos vivos» y carácter enérgico, intrépido y valiente. Una anécdota nos define su indómita arrogancia muy española. Siendo Mendoza el representante de Carlos V en el concilio de Trento, y habiéndole dicho desdeñosamente el papa Paulo III «que parase mientes en que estaba en su casa, y no se excediese», el humanista español contestó con toda entereza «que era caballero, y su padre lo había sido, y como tal había de hacer al pie de la letra lo que su señor le mandaba, sin temor alguno de Su Santidad, guardando siempre la reverencia que se debe a un vicario de Cristo; y que siendo ministro del Emperador, su casa era dondequiera que pusiese los pies».

Durante el reinado de Felipe II, su destino varió de rumbo. Una grave disputa, efecto de su carácter violento, con don Diego de Leiva, llevó a los contendientes de las palabras a las manos. Leiva sacó un puñal, que Mendoza arrojó por una ventana a los corredores del palacio. Tenía lugar esta escena de «capa y espada» al parecer relacionada con una dama, en el alcázar, a la hora en que se consumía la vida atormentada del príncipe don Carlos. Felipe II, airado por el hecho, desterró a Mendoza al castillo de la Mota, de Medina. Mendoza, poco después, estuvo en la guerra de las Alpujarras en donde plasmó su posibilidad de historiador. Habiendo podido regresar a la corte, murió en ella el año 1575. El hombre mundano, erasmista y helenófilo, se consumió lánguidamente en el reinado del «Prudente», en el que la Iglesia iba arrinconando a los héroes de armas. Mendoza fué un superviviente

por una gran suma, y sin rescate alguno se lo devolvió a su dueño. Agradeció Solimán la fineza, y no queriendo ser vencido ni aun en cortesanía, indagó qué dádiva sería de más gusto para don Diego, y en virtud de indicación suya permitió a los venecianos comprar libremente trigo en sus estados, por la escasez que se padecía en la república, y añadió a esta gracia un regalo de multitud de manuscritos griegos, cuyo número parece exagerar Soto *(Documentos*, letra F) y disminuir Iriarte *(Regiae Bibliothecae matritensis codices graeci*, mss., Madrid, 1769), pues éste los reduce a treinta y un volúmenes y aquél afirma que constituyeron el cargamento de una nave, pero Ambrosio de Morales (dedicatoria a Mendoza de las *Antigüedades de España)*, hablando con el mismo don Diego, asegura — y esto parece lo más verosímil — que fueron seis arcas llenas. Don Diego ofreció a Felipe II este inestimable tesoro para su biblioteca de El Escorial, el monarca aceptó la oferta, y el mundo literario debe aún a la grandeza del embajador de Carlos V un monumento de su gratitud» (CAYETANO ROSELL, noticia de las obras y autores del tomo XXI de «Autores Españoles»).

de la generación de Carlos V, «edad de oro» del soldado, del que quedó un retoño en don Juan de Austria. Pero la adversidad hizo de Mendoza un observador del detalle y un meditador. El estilo de la *Guerra de Granada* sólo pudo darse en la generación que abría paso al período corto, conciso y sentencioso.

Problemas de la «Guerra de Granada»

Hemos aludido, en otra ocasión, a Hurtado de Mendoza como poeta, y hemos hecho referencia a la atribución, que parece infundada, del *Lazarillo* a este humanista. Aparte de esto, Mendoza es autor de varias cartas elegantemente escritas y del *Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio*, que pertenece al género satírico, erasmista y lucianesco que fijó en lengua castellana Alfonso de Valdés. Entre esas obras y otras atribuídas [1]) destaca la *Guerra de Granada*, ante la cual se han suscitado algunas dudas. Desde luego, la primera edición fué tardía, en pleno siglo XVII (1627), preparada por Luis Tribaldos de Toledo, que hace gala de puntualidad y exactitud. Cotejó varios manuscritos y se atuvo al que consideró más fiel [2]). Interpretó la no edición de la obra en vida de Mendoza como una evasión de éste respecto a lo que por ser verdad y estar consignado en la historia pudiera herir susceptibilidades de los Mondéjar, considerando cuerdo y prudente que los autores oculten «la publicación de los hechos presentes para siglo en que ya no vivan los de quien ha de tratar su narración». En nuestra época se ha tratado de demostrar que la *Guerra* no es obra de Mendoza, sino una simple prosificación de la parte referente a la rebelión de las Alpujarras, en el poema épico de Juan Rufo *La Austríada*, que ocupa los dieciocho primeros cantos. El caso, a primera, vista no deja de ser sugestivo. En efecto no sería insólito un hecho literario de esta naturaleza, pues precisamente el mismo poema de Rufo fué prosificado en una obra histórica, la *Crónica de Felipe II*, por Juan de Loaces [3]). Pero si se

[1]) Como las *Cartas sobre la vida de los Catarriberas*, *Notas al sermón de Aljubarrota*; traducción de la *Mecánica* de Aristóteles, etc.

[2]) «Cotejé varios manuscritos — dice Tribaldos de Toledo — hallándolos entre sí muy diferentes, hasta que me abracé con el último, y sin dubda alguna el más original, que es uno del Duque de Aveiro... trasladado de mano del comendador Juan Baptista Labaña, y corregido de la del Conde de Portalegre.»

[3]) Véase la nota de Menéndez Pidal en sus *Estudios literarios*, pág. 240, y «Revue Hispanique», VI, 1899, pág. 194.

tiene en cuenta el estilo y la documentada exactitud de la historia de Mendoza veremos cómo es más aceptable la tesis contraria. Rufo se inspiró en la *Guerra de Granada* disolviendo en versos fáciles y desdibujados la concisa precisión de la obra del humanista [1]).

Desde el comienzo de su historia, Hurtado expresa cómo había preferido a la narración de los hechos grandes de España el «camino más estrecho, trabajoso y estéril» de una revuelta poco sonada: «junta de esclavos, tumulto de villanos», «pelearse cada día con enemigos, frío, calor, hambre». Vemos claramente el triunfo de una nueva escuela de historiadores. En vez de sucesos famosos de halo de universalidad, una lucha intestina y pequeña, pero que exigió la presencia de don Juan de Austria, y puede ser ejemplo para las generaciones venideras: «victoria dudosa y de sucesos tan peligrosos, que alguna vez se tuvo duda si éramos nosotros o los enemigos los a quien Dios quería castigar». Hechos analizados detalladamente, y precisados con toda minucia. Hechos vistos, guerra en la que el gran humanista y embajador hizo el papel de soldado. La investigación se ha abierto campo y el modesto oficio del consignador de detalles, pero en este caso con todo el brío severo de un gran estilista. Mendoza quiere aprovechar en castellano las enseñanzas de los historiadores latinos y sabe imitar la elegante sobriedad de Salustio y la retorcida movilidad de Tácito.

Indudablemente había en Hurtado una posibilidad de meditador y trabajador que se logró en el reinado de Felipe. En los años del Emperador se le atribuye esta frase, muy significativa, que dijera más de una vez a don Juan Páez de Castro, unido a él por lazos de amistad y cultura: «Estudiemos, señor Juan Páez». Fruto de observación, de estudio documentado, de constancia, es esta obra maestra de prosa elegante y de acción interesante y animada. Ejemplo de este estilo puede ser la descripción del lugar y asiento de la ciudad de Granada, con todos los detalles necesarios para dar una impresión visual y característica, y una sobria precisión en los motivos que pueden evocar una leyenda («entre los viejos hay fama que el rey de España don Rodrigo tenía riquísimas minas debajo de un cerro que dicen del Sol»; «la torre-

[1]) Consúltese, sobre estos puntos: LUCAS DE TORRE, *Don Diego Hurtado de Mendoza no fué el autor de la «Guerra de Granada»* («Bol. Acad. Hist.», 1914, XLIV, 461-501, 557-96); R. FOULCHÉ-DELBOSC, *L'authenticité de «La Guerra de Granada»* («Revue Hispanique», 1915, págs. 476 y sigs.); G. CIROT, *«La Guerra de Granada» et l'«Austriada»* («Bulletin Hispanique», 1920, págs. 149 y sigs.).

cilla y la torre de Roma, recreación de la Cava romana, hija del conde Julián el traidor»). Su fino instinto de artista, dentro de la severa gravedad neorromana de la historia, le permitía adivinar lo poético de los motivos folklóricos, como al referirse a Monda la vieja, en que, como recuerdo de la batalla de César («Munda»), la leyenda había creado un ambiente maravilloso: «Hoy día, como tengo dicho, se ven impresas señales de despojos, de armas y caballos, y ven los moradores encontrarse por el aire escuadrones; óyense voces como de personas que acometen: *estantiguas* [1]) llama el vulgo español a semejantes apariciones o fantasmas, que el vaho de la tierra, cuando el sol sale o se pone, forma en el aire bajo, como se ven en el alto las nubes formadas en varias figuras y semejanzas» [2]). Es interesante ver aquí cómo el espíritu crítico del Renacimiento pone junto a la superstición popular el comentario racionalista.

El tono concisamente elegante, aprendido en Salustio, lleva a Hurtado a notables bellezas expresivas, como la arenga de Aben-Jauhar, en la que, rasgo típico de la objetividad de la época — que también notaremos en Ercilla — se identifica el historiador cristiano con la pasión convencida del enemigo. «Van nuestras mujeres, nuestras hijas, tapadas las caras, ellas mismas a servirse y proveerse de lo necesario a sus casas; mándanles descubrir los rostros: si son vistas serán codiciadas y aun requeridas, y veráse quién son las que dieron la avilanteza al atrevimiento de mozos y viejos. No solamente nos quitan la seguridad, la hacienda, la honra, el servicio, sino también los entretenimientos, así los que se introdujeron por la autoridad, reputación y demostraciones de alegría en las bodas, zambras, bailes, músicas, comidas, como los que son necesarios para la limpieza, convenientes para la salud. ¿Vivirán nuestras mujeres sin baños, introducción tan antigua? ¿Veránlas en sus casas, tristes, sucias, enfermas, donde tenían la

[1]) *Estantigua* («hueste antigua», «hostem antiquam») es etimológicamente «la antigua hueste», o sea el ejército infernal, «el antiguo enemigo», por el sentido diabólico que se daba a estas visiones. En este contenido demoníaco está la palabra en Berceo, en el milagro de Teófilo, al decir que el judío-mago tenía relación con «la uest antigua».

[2]) En la comedia de Cervantes *Los baños de Argel* se describe una visión de armada cristiana debida a las formas que a las nubes imprimen los rayos del sol al amanecer. Comenta un moro: «Por estas formas que el sol — ha con sus rayos impreso — en las nubes ha en nosotros — otras mil formado el miedo», calificándose de «embelecos» estas figuras aparentes.

limpieza con contentamiento, por vestido, por sanidad?» Hoy un enemigo de los procedimientos de la España de Felipe II no encontraría argumentos más elocuentes. En la misma arenga hay primores de descripción recortada y precisa, como ésta: «Montaña áspera, valles al abismo, sierras al cielo, caminos estrechos, barrancos y derrumbaderos sin salida: ellos, gente suelta, plática en el campo, mostrada a sufrir calor, frío, sed, hambre...». En la *Guerra de Granada*, junto al influjo de Salustio [1]) es patente el de Tácito, como en el conocido pasaje en que las tropas del Duque de Arcos ascienden por la sierra con objeto de ver el lugar en que fueron vencidas y sacrificadas las huestes de don Alonso de Aguilar y el Conde de Ureña, tomado del de los *Anales* de Tácito, en que Germánico y sus soldados descubren las insepultas legiones de Varo en el bosque de Teutberg.

Incedunt maestos locos visuque ac memoria deformes. Prima Vari castra, lato ambitu et dimensis principiis, trium legionum manus ostentabant; dein'semiruto vallo, humili fossa, accisae jam reliquiae concedisse, inteligebantur; medio campi albentia ossa, ut fugerant, ut restiterant, disjecta ver aggerata. Adjacebant fragmina telorum equorumque artus, simul truncis arborum antefixa ora... Referebant hic cecidisse legatos...; primum ubi vulnus Varo adactum.
(*Annalium*, Liber 1, cap. LXI.)

...Triste y aborrecible vista y memoria. Lo primero dieron en la parte donde paró la vanguardia con su capitán... Blanqueaban calaveras de hombres y huesos de caballos amontonados, desparcidos, según como y donde habían parado; pedazos de armas, frenos, despojos de jaeces... iban señalando los prácticos de la tierra dónde habían caído oficiales, capitanes y gente particular.
(*Guerra de Granada*, ed. Autores Españoles, pág. 118.)

La investigación científica: Zurita, Morales

Los historiadores estrictamente de la época del monarca de El Escorial, siguiendo esta trayectoria de horizontes, deliberadamente limitados, tienden a una verdad de ciencia, a una depuración de hechos. Surgen los reparos del especialista, la documentación del sabio, el conocimiento de todas las ciencias auxiliares de la Historia. Así para asegurar un linaje, se leerá con detención la lápida del sepulcro que contenga los restos del antepasado;

[1]) El autor lo confiesa: «Dice..., Salustio en sus historias». También cita a Plinio.

para confirmar un hecho de armas, se revolverán los archivos que guarden la verdadera relación. Estamos ya ante el mundo nuevo del historiador documentado, que coteja textos, que apoya sus argumentos en motivos subjetivos, que sigue un criterio ecuánime y nada apasionado. Podrá faltar calor y entusiasmo, pero la exactitud serena domina toda investigación. El papel de historiador de archivo está ya realizado. Cuando Zurita, por ejemplo, pone reparos al testamento del rey don Pedro de Castilla («si es verdad que le hizo, lo que yo dudo grandemente, de la manera que aquí está») parece que oímos a un investigador de nuestros días. Dentro de un fondo común de documentada objetividad se perfilan los caracteres de dos historiadores. Zurita, aragonés, prosigue con tozudo tesón sus *Anales de la Corona de Aragón*, que publica de cinco en cinco libros en el espacio de diecisiete años. Para ello, además de su formación humanística — griego, latín —, aprende francés, italiano, portugués y catalán, y trabaja en los archivos de Sicilia y Aragón. Es conciso, exacto; y su crítica está empapada de buen sentido, pero resulta árido y frío, como ocurre en la lírica — dentro de su valor — a los también aragoneses Bartolomé y Lupercio Argensola [1]). Ambrosio de Morales aplica su fina sensibilidad de cordobés a un propósito de investigaciones acerca de diversas ciudades españolas. Aprende humanismo en Salamanca, de su tío el elegante Fernán Pérez de Oliva, y viaja, con curiosidad de arqueólogo, por Galicia, León y Asturias. Tiene en cuenta documentos no literarios y publica el *Libro de las Antigüedades de las ciudades de España*. En él entran, como fuentes aprovechadas, inscripciones,

[1]) Jerónimo Zurita (1512-1580) nació en Zaragoza y era hijo del doctor Zurita, médico de Fernando el Católico y Carlos V. Fué discípulo de Hernán Núñez en la Universidad de Alcalá. Estuvo en Alemania, por asuntos relacionados con el cardenal Tavera — el arzobispo de Toledo, pintado por el Greco y esculpido por Berruguete —. Secretario del Consejo y Cámara de Felipe II, y cronista de la Corona de Aragón, sus viajes a Italia tuvieron lugar en 1550. Murió en Zaragoza en el entonces convento de frailes jerónimos de Santa Engracia, de bella portada plateresca. Su abundante librería fué a parar, en gran parte a El Escorial.

Ediciones: *Los cinco libros primeros de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1562; *Los cinco libros postreros de la primera parte...*, ídem, 1562; *Los cinco primeros libros de la segunda parte...*, 1579; *Los cinco libros postreros de la segunda parte...*, 1579.

La verdad histórica de su obra fué combatida por Alonso de Santa Cruz y defendida por Ambrosio de Morales y Juan Páez de Castro. Consúltese: F. Uztarroz y D. Dormer, *Progresos de la Historia en el Reino de Aragón y elogio de Zurita*, Zaragoza, 1878; P. Aguado Bleye, *La librería del historiador Jerónimo de Zurita* (en «Idearium», 1917, págs. 77 y sigs.).

monedas. En su estilo sobrio no deja de notarse la forma elegante del que fué profesor de Retórica [1]).

El historiador de El Escorial y el sermón a la muerte del Monarca

Dentro del ascetismo de una parte, y de la investigación histórica de otra, un escritor joven, dentro de esta generación, tuvo la excelente idea de intercalar en una extensa obra varias particularidades sobre la arquitectura de El Escorial y el carácter de su rey. Fray José de Sigüenza, religioso jerónimo, pasó del monasterio plateresco del Parral, junto a Segovia, a la severa construcción grecorromana de El Escorial. Bibliotecario en este monasterio, hermano en piedra del alma de Felipe el Prudente, estuvo en relación cultural y cordial con Arias Montano. En su *Historia de la Orden de San Jerónimo* [2]), en los libros segundo y cuarto de la tercera parte sigue con todo detalle la historia de la fundación del «Monasterio de San Lorenço el Real, fábrica del Rey Don Felipe II». Sigüenza, en un estilo severo y elegante a la vez, parejo del edificio que describe, va ofreciendo a nuestros ojos y nuestro intelecto «fuertes murallas, torres y cimborrios altísimos, un templo grande y hermoso, capillas, atrios, pórticos, plazas, arcos, pirámides, colunas, colosos, aras, estatuas, variedad grande de pintura, mármoles, jaspes, metales, estanques, aljibes, cisternas, fuentes, jardines, huertas, acueductos, mil diferencias de vasos, mesas y vestidos sacros». Todo el ambiente en que surge la grandiosa arquitectura ha sido observado con amor por el historiador de los

[1]) Ambrosio de Morales nació en Córdoba en 1513. Estudió en Salamanca, y fué profesor en Alcalá. Editó las obras de su tío F. P. de Oliva, y continuó la *Crónica* de Ocampo. El *Libro de las Antigüedades de las ciudades de España* se publicó en 1575. Murió en 1591.

Consúltese: Además de la *Historiographie* de Fueter: E. Dedel, *Ambrosio de Morales*. Córdoba, 1909; Georges Cirot, *De auctoribus ab Ambrosio de Morales adhibitis ad scribendam historiam, praesertim de Sebastiano, Sampiro, Isidoro «el de Beja»* («Homenaje a Bonilla», II, págs. 135 y sigs.).

[2]) Fray José de Sigüenza nació en la ciudad de este nombre en 1544 (?). Las tres partes de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* se publicaron en 1595, 1600 y 1605. La primera parte es la vida del santo fundador. (Ediciones: Partes segunda y tercera en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», t. VIII y XII.) Escribió, además, varias obras de carácter didáctico y una interesante *Historia del Rey de los Reyes y Señor de los Señores Jesus Xristus, heri et hodie*, manuscrita en la Biblioteca de El Escorial.

jerónimos. Desde las fuentecillas de la sierra al fondo oscuro del bosque de la Herrería, el paisaje aparece prendido en el estilo sobrio del artista que nos indica cómo hasta la piedra de que se construye el monasterio «tiene en sí un lustre y nobleza grande, que hace parecer fuerte y de grandeza el edificio; es muy conforme toda en el color y dureza, y así resisten todas las piezas igualmente, y guardan tanta conformidad, que no parece sino que toda la gran fábrica es de una pieza y cavada en una peña». En medio de la historia de la construcción del edificio aparece la figura del monarca «pío y devoto», en rasgos muy característicos. Así se nos refiere que en el comienzo de la construcción, los jerónimos habitaron una casa muy pobre: «escogieron un aposentillo para capilla, el retablo fué un crucifijo de carbón, pintado en la pared de mano de un fraile que sabía poco de aquello; tenía por cielo, porque no se pareciesen las estrellas por entre las tejas, una mantilla blanca de nuestras camas; la casulla y el frontal eran de una cotonía vieja..., y poco mejor... estaba el palacio del Rey». Éste solía venir a menudo a aquel ambiente de miseria, en donde oía misa sentado en una silla rodeada de un paño viejo, deshilado y lleno de agujeros. Se nos dice que el fraile que hacía de acólito veía a veces llorar al Rey: «tanta era su devoción y ternura mezclada con alegría, viéndose en aquella pobreza». Todo esto es, de una parte, muy castellano, es el «hacer trofeos de la propia miseria» que años después formulará Gracián, y muy próximo al Felipe II retirado y contento con lo poco, que aparecerá en nuestro teatro del siglo XVII, en Montalbán, por ejemplo. Todavía otras anécdotas más significativas [1]). Felipe, en una ocasión, en el rezo de maitines, se sienta en el banco en que está un labrador. Otra vez, curioso por ver un libro de coro, que estaba puesto en el facistol, «después de recogidos los religiosos entró a gatas por una ventana que salía de su aposento al coro, alumbrándole Santoyo con una candela; andaba el prior mirando, como es costumbre, si estaban los frailes recogidos, y como vió luz en el coro, entró a ver quién era, y halló al rey dentro, y cogióle en el hurto, de que sin duda se puso colorado...» Esta aparente cortedad del Monarca sonrojándose en

[1]) En el libro de Marañón, *Antonio Pérez*, se estudian diversos aspectos del íntimo complejo de Felipe II y de su aparente impasibilidad, destacándose anécdotas diversas.

tal «menudencia», hace pensar en el retrato de Pantoja de la Cruz, en que Felipe II, lívido de rostro y con negras vestiduras, pasa los dedos por las cuentas del rosario. Detrás de esto, podría pensarse, estaban los casos de la Princesa de Éboli, Antonio Pérez y el justicia de Aragón, para no hablar de Montigny, pero por lo visto todo esto no era contradictorio del «deseo santo y pío» de aquel rey con alma entre de burócrata e inquisidor. Pero no nos pasemos de listos: queda en pie, simplemente, un caso curioso de «complejo de timidez», muy distinto de la abundancia vital que rebosaba Carlos V.

Sigüenza describe minuciosamente las partes del edificio, las reliquias que encierran sus altares, los ornamentos de oro y brocado para las grandes ceremonias del culto. Era un sobrio y elegante estilista al servicio de una mentalidad media de fraile jerónimo. En el curioso análisis de las pinturas que alberga el monasterio, su criterio es simplemente el de que el arte debe incitar a la devoción. Así, critica un lienzo de Ticiano por creer que en él se atuvo a «mostrar la valentía del dibujo» más que al decoro del asunto, y juzga desdeñosamente al Greco en un párrafo muy digno de ser meditado, pues es muy propio del alma de nuestro fraile y del monarca objeto de sus continuas alabanzas [1]).

Un notable predicador dominico, fray Alonso de Cabrera [2]), murió el mismo año que Felipe II, cuyas honras fúnebres pudo aún celebrar. Su oratoria severa e incisiva. de trazos cortos e intensos, es un ejemplo del nuevo estilo que va a predominar en la centuria siguiente. Dentro de los lugares comunes a la predicación

[1]) «De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar destos santos; no le contentó a Su Majestad; no es mucho, porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho, y se vee en cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos. A mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen, que aquéllas contentan a todos y éstas a algunos; porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y esta en todas las almas está impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contentan a los poco considerados o ignorantes. Y tras esto... los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principio y fin de su pintura ha de ser ésta.»

[2]) Nació en Córdoba en 1540 (?). Estuvo en América (en Santo Domingo), y fué en Castilla «predicador de Su Majestad». Murió en 1598.

Véanse edición de sus *Sermones* y estudio del P. Mir en «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», III.

de todas las épocas, Cabrera da un brío insospechado a su estilo de períodos breves, en que al lado de los Padres de la Iglesia se perciben las huellas de una formación humanística. Así, una cita de Virgilio, en medio de los comentarios al Evangelio del Domingo de Pasión. Contribuyen a dar movimiento a la frase, el empleo de verbos que se refieren a diferentes momentos de una misma acción, aplicados a motivos intensamente vivos — como en su poesía hace en la misma época Ercilla —. Así en la comparación de la tentación del hombre con la caza: «Acuden los cazadores donde los perros llaman. *Cercan, rodean, enredan, cavan*». Esta prosa rápida no está exenta de riqueza de matices, como en estos detalles del Sermón para el Miércoles Santo: «Sólo Dios puede hacer tesoro de los pecadores... Él los puede aprovechar y convertirlos en joyas, aljófar, perlas y piedras preciosas. Mirad qué montones de nieve tenía en el pecho la Magdalena, qué helada y fría estaba... Y resuélvese la nieve en agua de lágrimas, que, como ríos, salen por sus ojos». Otras veces se halla en sus sermones un eco marcial y caballeresco de la época, que hasta recuerda el tiempo del Emperador, como esta comparación sacra con las justas y torneos: «Abrid, cristiano, los ojos de la fe, para ver dos valentísimos justadores que en una fresca ribera hacen campo. La joya es la humildad, que no tiene precio en valor; las lanzas, el baptismo; la tela o estacada, el Jordán (río acostumbrado a ver grandezas de los siglos antiguos, que en aquel punto sacó de entre las cañas y carrizales la cabeza a ver si esta maravilla sobrepujaba a las pasadas). Sale a la mira toda la corte celestial y está el mundo todo suspenso, que tenía por invencible al Baptista, por largas experiencias tenido por el más humilde que jamás de mujer nació; y como tal defiende también su capa, que justando con Dios, a los primeros encuentros no hizo desdén, y pasaron el uno por el otro muy apuestos, sin conocerse mejoría. Viene Cristo, que es el caballero aventurero, disimulado y desconocido; mas el mantenedor San Juan, como plático y experto en la guerra, luego que vió su gentil postura, el denuedo que mostraba, el aire y gentileza con que venía, qué firme y derecho sobre los estribos de la humildad, reconoce el valor grande que trae encubierto y se apercibe a defenderse, y entiende que ha de haber bien menester las armas... A la primer lanza que corrieron, fuertemente se tuvo y hace rostro y defiende su puesto; porque si Cristo pide con humildad el bap-

tismo, Juan se le niega con reverencia, y pide con humildad ser de él baptizado. Vuelve el divino guerrero a tomar otra lanza y escoge la más recia y gruesa que había en toda la hastería de la ley de Dios... — ¡Desta va! ¡Aunque más piernas hagáis os habéis de rendir! Fué tan poderoso el encuentro que... dejóle el campo por suyo... Y así como en las justas, cuando el mantenedor cae o el aventurero hace en él alguna suerte notable, se alborotan todos y se levanta gran murmullo y gritería y tocan los atambores y suenan las trompetas y ministriles, así cuando Juan cayó humillado y glorioso, se parte con luz el cielo y se da un espantable tronido en que declararon a Cristo por vencedor y señor del mundo... ¡Ah, Señor, y cuán buen bracero sois! ¡Qué brazo el vuestro tan vigoroso! ¡Qué valiente encuentro habéis hoy dado...!»

A su vez lucen los motivos de costumbres con notable viveza. Por ejemplo, a propósito del sermón de El Niño perdido, hace estas digresiones el predicador: «Los pobres ni cuidan de sus hijos ni los doctrinan, ni saben si vienen a la Iglesia. Por ahí andan matando perros, jugando y descalabrándose, mientras misa y sermón. Los ricos, cuando mucho, dan a sus hijos un ayo, malo o bueno, y con esto se tienen por descargados; las hijas encerradas en casa, en poder de esclavas, el día de fiesta sin oír palabra de Dios ni oficios divinos, y para los toros y juegos de cañas les alquilan ventana, y ¡ojalá no fuera más que esto!... Pero es mayor el mal que apenas ha amanecido en el muchacho el uso de razón y ya comienzan los catedráticos de pestilencia, que son sus padres, a leerles lecciones de infierno. «Mira por ti, no te dejes hollar de nadie; no te juntes con quien sea menos que tú; sabe responder cuando te dijeren alguna palabra; quien te la hiciere te la ha de pagar. ¿Que diremos de la madre que a una niña de cinco años la enrubia y enriza y le pone guirnaldillas y garzotas? ¡Que maman en la leche la vanidad! ¿Qué del padre que enseña a jugar y jurar a su hijo?...»

También censura la disipación en el templo: «Ahora por nuestros pecados, hay tanta confusión y desconcierto, que es grima ver un día de sermón los hombres entre las mujeres, y esas vuestras sillas en lugares ocasionados donde pasan muchas solturas y licencias, ya inquietando a la gente devota y recogida, ya solicitando a las que van a ver y ser vistas, con gran escándalo de los circunstantes y gran desprecio de la majestad de Dios que está presente».

La obra más perfecta de estilo y la más significativa en el ambiente de esa generación es la dedicada *A las honras de nuestro señor el serenísimo y cathólico Rey Philipo Segundo*, predicada en Santo Domingo el Real de Madrid. Toda la vibrante matización del estilo cortado de Cabrera aplicada a los lugares comunes del senequismo de tradición castellana, sobre la vanidad de la vida y la igualdad entre grandes y pequeños, cobra diversas y variadas modulaciones. Los Padres de la Iglesia y el Libro de Job encuadran bien en esa animada disertación sobre la fugacidad de las pompas humanas y la inquietante verdad de la muerte. Sobre todo esto, el Rey eterno e inmortal — Dios — permanece el mismo, invariable sobre los sucesivos cambios de las criaturas, atestiguados en citas de Jeremías y Virgilio, del Crisóstomo o de Horacio. En torno al tránsito del monarca en cuyo tiempo el sol no se ponía para los dominios del Austria, resbalan las comparaciones de Epicteto y Séneca, que ofrecerán interesantísimas derivaciones en la escena inmediata: «Es la tierra el teatro en que se representan las farsas humanas. Permanece firme. Ésta se queda como la casa de las comedias. Pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes. ¿Qué es ver un personaje de rey en una comedia? ¡Qué acompañado, qué servido, qué aderezado! Acabada la farsa es un hombre bajo de por ahí». Lope hilará estos pesimistas lugares comunes a la trama de la comedia *Lo fingido verdadero* y Calderón los elevará a asunto dramático, directamente, en *El gran teatro del mundo*. Pero, a la vez, es muy probable que Cervantes oyera esta oración fúnebre, cuyos motivos de tradición estoica recordaría después. Cuando don Quijote, tras la aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte, expresa que «ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser, como la comedia y los comediantes» [1]), se ve corroborado por Sancho que añade el símil del juego del ajedrez [2]). Ése se encontraba igualmente, a renglón seguido en

[1]) Así continúa: «Si no, dime, ¿no has visto tú representar alguna comedia, adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices...? Acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della quedan todos los recitantes iguales». A la respuesta afirmativa de Sancho, don Quijote advierte que lo mismo «acontece en la comedia y trato deste mundo... En llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura».

[2]) «¡Brava comparación!», dijo Sancho, *aunque no tan nueva que yo no lo haya oído muchas y diversas veces*, como aquella del juego de ajedrez, que mien-

el sermón del P. Cabrera: «La vida es un juego de ajedrez, que entabladas las piezas tiene cada una su lugar y preeminencia: el rey, la dama, el arfil; pero acabado el juego y echadas en la bolsa, y revueltas como caen: el rey, que es más pesado, abajo; el peón, arriba; no hay diferencia ni respeto». También Lope repite esta metáfora. Seguidamente el amplio pesimismo de Cabrera se anima, adquiriendo un rico vocabulario, y una fúnebre retórica que a la vez hace pensar en fray Luis de Granada, y en Calderón y en Valdés Leal: «Hombre: empréstito de la vida, deuda cierta de la muerte, animal indómito, malicia que por sí es maestra... cieno de arrogancia lleno, arena revoltosa, polvo altivo, ceniza hinchada, árbol a la muerte inclinado, heno seco, hierba agostada, fábrica que ligeramente se desgobierna, que hoy os amenaza y mañana parte desta vida; hoy abunda en riquezas, mañana le cubren en la sepultura; hoy le coronan por rey, mañana le entierran; hoy resplandece con púrpura, mañana le sacan en hombros; hoy le estiman por gran tesoro, mañana le arrojan en las bóvedas de los muertos; hoy con lisonjeros, mañana con gusanos». Cabrera eleva el motivo de la muerte de Felipe II a filosofía moral, fuera del tiempo y del espacio. Como en las coplas de Jorge Manrique, el dolor particular es un motivo sólo en la gama del pesimismo trascendental, y del mismo modo que en ellas la tradición castiza castellana logra un triunfo de ascética magnífica. Entre el brocado y el oro de los ornamentos negros de El Escorial, minuciosamente descritos por Sigüenza, la voz del predicador dominico se eleva sepulcral y clásica como la mole de piedra del monasterio.

Nuevas fases de la historiografía de Indias. El elemento racial del inca Garcilaso

En el reinado de Felipe II la historiografía de Indias pasa por un nuevo período. La fiebre de Eldorado, ensueño de fantasías aventureras, brinda sus encantos a los conquistadores de Venezuela. La figura recia y arrogante de Lope de Aguirre, que llega a retar en sus cartas a Felipe II y a separarse de su vasallaje, es digna de las comedias de bandoleros nobles de nuestro teatro o de figurar

tras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura.»

en las páginas del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, al que superaba. En un notable estudio, Emiliano Jos ha hecho vibrar de nuevo la figura del genial tirano de Venezuela, que un brioso y original escritor actual, Gonzalo Torrente Ballester, ha llevado al teatro. Algunas historias de esta época colocan en primer plano los hechos de estas tierras del Nuevo Mundo [1]).

Otro aspecto es la identificación del historiador con el ambiente y la raza de los pueblos que describe. Ya vimos cómo, en la época de Carlos V, el P. Las Casas había llevado al heroísmo su defensa, un tanto retórica y llena de prejuicios, de los indios conquistados. Pero ahora llegamos a casos muy típicos. Un religioso leonés escribe en lengua azteca su historia de Méjico, si bien él mismo la vuelve a redactar en castellano [2]), y un verdadero inca, por otra parte de abolengo español, surge entre los prosistas de temas americanos. En éste — GARCILASO DE LA VEGA, «EL INCA» — los rasgos raciales del indio permanecen bajo el laurel clásico del artista del Renacimiento. Su madre era parienta de Atahualpa, y su padre, del gran poeta de su apellido. Después de hablarnos de su progenitor, nos dice: «Húbome en una india llamada doña Isabel Chimpo Oello: son dos nombres, el cristiano y el gentil, porque las indias e indios, en común, principalmente los de la sangre real, han hecho costumbre de tomar por sobrenombre, después del bautismo, el nombre propio o apelativo que antes de él tenían. Y estáles muy bien por la representación y memoria de los nombres y sobrenombres reales, que en sus majestades antiguas solían tener». Había nacido en el Cuzco, pero joven fué traído a España, viviendo casi todos sus años en Córdoba, aunque también estuvo en Madrid [3]).

[1]) El franciscano fray Pedro Aguado, provincial en Santa Fe en 1573, describe varias excursiones en busca de «Eldorado». Texto: *Historia de Santa María y del Nuevo Reino de Granada* e *Historia de Venezuela*, edición J. BECKET, Academia de la Historia, 1916, 1918.

De la misma orden, fray Pedro Simón describió los hechos de Venezuela y traza la figura de Aguirre hasta su muerte. Texto: *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, Cuenca, 1626.

Consúltese: A. LÓPEZ, *Historiadores franciscanos de Venezuela y Colombia. Fray Pedro de Aguado y fray Pedro Simón* («Archivo Ibero-Americano», XIV página 207, y XVI, pág. 24).

[2]) Bernardo de Sahagún, franciscano, estuvo en Méjico desde 1530 hasta la fecha de su muerte (1590). Su *Historia general de las cosas de Nueva España* fué escrita primero en azteca y después en castellano. Véase edición en Méjico (1920-30). Ya nos referimos a él al estudiar las anteriores historias de Indias.

[3]) Garcilaso de la Vega, «el Inca», nació en 1540, y murió en Córdoba

Garcilaso, al historiar la conquista del Perú o al hablarnos del origen de los Incas, junta los caracteres indígenas con la cultura de un neoplatónico del siglo XVI. Su predilección por el pensamiento idealista le llevó a su castiza versión de los originales toscanos del judíohispano León Hebreo. Pero eran muy hondas las raíces de lo inca. Así el folklore peruano se unía a la historia científica: «Digo llanamente — confiesa — las fábulas históricas que en mis niñeces oí a los míos. Tómelas cada uno como quisiere, y déles el alegoría que más les cuadrare». Un peruano moderno — de la Riva Agüero — echaba en él de menos «la bárbara grandeza del imperio del Inca», que Garcilaso sustituía a veces por una novela pintoresca, pero en esas mismas fantasías, ¡cuánta ingenuidad de alma primitiva, qué emoción de tradiciones! Menéndez y Pelayo, coincidiendo con Prescott, consideraba las obras del inca como de lo más genuinamente americano. «Residiendo mi madre en el Cuzco — nos cuenta el inca — venían a visitarla casi cada semana los pocos parientes y parientas que de las crueldades de Atahualpa escaparon». Hablaban del origen de los reyes del Perú, de su grandeza y hazañas; con lágrimas y quejas advertían que de señores habían quedado convertidos en vasallos. «En estas pláticas — agrega — yo, como muchacho, entraba y salía muchas veces donde ellos estaban, y me holgaba de las oír.» Muchos de los hechos curiosos que refiere el inca en los *Comentarios reales* han sido confirmados. Así, el naufragio de Pedro Serrano, que logra salvar su vida y alcanzar a nado las tierras de una isla, en la que vive como un pre Robinsón, encontrando, como después el héroe de Defoe, un compañero, y consiguiendo reintegrarse al mundo civilizado, está confirmado documentalmente en el archivo de Indias. Al escribir Garcilaso, ya viejo, evocando las

(España) en 1615. Su traducción de los *Diálogos de León Hebreo* apareció en Madrid, 1590. Sus obras originales son: *Genealogía de Garci-Pérez de Vargas* (escrita en Granada, 1596); *La Florida del Inca o Historia del adelantado Hernando de Soto*, Lisboa, 1605. — Se ha advertido que aquí Garcilaso no habla por cuenta propia, sino mediante el testimonio de los soldados del Adelantado —; *Comentarios reales, que tratan del origen de los Incas. Primera parte*, Lisboa, 1809; *Segunda parte. Historia General del Perú*, Córdoba, 1617.

Consúltese: J. FITZMAURICE-KELLY, *El Inca Garcilaso de la Vega*, Oxford, 1921; JOSÉ DE LA RIVA AGÜERO, *La Historia en el Perú*, tesis, Lima, 1910; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, pág. 390.

En la misma época, el P. Blas Valera, del Perú, jesuíta, mezcla como Garcilaso de sangre indígena e hispana, se ocupó de la historia de los Incas, cuyo manuscrito, que fué utilizado por el autor de los *Comentarios reales*, se perdió en el saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596.

pintorescas costumbres de su tierra natal una tenue emoción conmueve las páginas escritas en elegante y fácil estilo. Con este autor, una tez broncínea y un tocado de plumas se asoman a la historiografía documental y erudita de la generación, superada, de Felipe II.

La poesía épica de tema de Indias: Ercilla

La compenetración del español y el americano tuvo lugar en un caso más destacable. Un soldado de la conquista supo cantar sobriamente la epopeya de una raza heroica que sólo a sangre y fuego pudo ser domeñada. Chile, hoy, cuenta entre sus glorias raciales el ambiente y el tono de este poema. Alonso de Ercilla, favorecido a veces por la crítica, hoy más olvidado de lo que merece, fué una destacada personalidad significativa de su época. De la parte biográfica conviene destacar lo que ofrece interés representativo [1]). Nació el año de la muerte de Ariosto (1533). Madrileño, llevaba en su oriundez vasca (de Bermeo, Vizcaya) una tradición de trabajo, e indomable constancia en la lucha, y también una modalidad de poesía en la que importa el concepto, y es desdeñable la forma, que suele adquirir notas de dureza [2]). Vivió en ambiente cortesano, visitando diversos países de Europa (Flandes, Inglaterra). Joven, pasa a América, y en las guerras de Chile pelea y compone. Parte de *La Araucana*, nos confiesa el poeta, «se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en

[1]) Alonso de Ercilla y Zúñiga, hijo de Fortún García de Ercilla, jurisconsulto y caballero de Santiago, y de Leonor de Zúñiga — que llegó a ser «guardadamas» de la emperatriz Isabel, — nació en Madrid en 1533. Desde adolescente fué en palacio paje del futuro Felipe II, al que acompañó en un viaje a Flandes. Estuvo además (en diferentes épocas de su vida) en Francia, Inglaterra, Alemania, Hungría, Italia. En 1555 fué a América con el adelantado Alderete, e intervino en la guerra para acallar la sublevación del valle de Arauco. Asistió a la batalla de Quiapo (1558). Su general fué García Hurtado de Mendoza. Regresó a España (1562), obtuvo el hábito de Santiago, viajó mucho y vivió con holgura. Su esposa, también rica, se llamaba doña María de Bazán. Murió en Madrid en 1594.

Para la vida de Ercilla consúltese: Tomo II de la edición de *La Araucana*, por J. Toribio Medina, Santiago de Chile, 1913 (documentos); C. Pérez Pastor, *Documentos referentes a Alonso de Ercilla*, Madrid, 1915; P. Bilbao y Sevilla, *Don Alonso de Ercilla y Zúñiga: el vasco, el soldado, el poeta* (conferencia, 1917), etc.

[2]) Obsérvese en los autores coetáneos la poesía de Unamuno y de Ramón de Basterra.

pedazos de cartas, algunos tan pequeños, que apenas cabían seis versos». Un incidente estuvo a poco de envolverle en una aureola trágica: de resultas de una cuestión con el oficial Juan de Pineda, Ercilla y éste son condenados a la última pena, y sólo son indultados junto al cadalso — esta impresión terrible decidió a hacerse fraile al rival del poeta —. De vuelta a España, acaba su vida en un ambiente de riqueza y distinción. Murió (1594) pocos años antes que Felipe II, a quien dedicó su poema.

La Araucana ha sido objeto de grandes alabanzas, desde Cervantes hasta Voltaire. Éste ha escrito páginas que, en el siglo XVIII, llevaron el nombre del poeta por toda Europa. En ellas se contiene el elogio del discurso de Colocolo, en el canto II, que se sobrepone al famoso de Nestor, al mediar en la contienda entre Aquiles y Agamenón, en la *Ilíada* [1]). Estas alabanzas desmesuradas han hecho olvidar otras frases de este ensayo de Voltaire en que Ercilla es pospuesto al peor de los poetas posibles. Ni tanto, ni tan poco. El culto a las «arengas retóricas» era a propósito para el poeta de la *Henriade*, pero no son lo mejor de *La Araucana*, ni siquiera entre ellas se lleva la palma la que, según Voltaire, superaba a Homero. Todavía en la época romántica encontramos un elogio al Ercilla que a la par escribía y guerreaba, en *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand. Posteriormente, Menéndez y Pelayo y el chileno J. T. de Medina, entre otros, han escrito páginas entusiastas sobre el cantor de la independencia de los araucanos. Abraham König (1888) veía en él al escritor chileno, al fundador de la historia nacional de este país; y, en 1900, Jean Ducamin publicaba en París, frente a una selección del poema, un estudio detenido y agudo.

La Araucana es la incorporación de los temas de Indias a la poesía, a la vez que el primer patrón regular de epopeya clásica, en la España del Renacimiento [2]). No parece haber sido planeada en su integridad, sino compuesta a raíz de los acontecimientos. Desde luego, el episodio de Lepanto, que ocurrió después de publicada la primera parte, se zurció a la trama general del poema. Es, pues, una obra que se improvisa y se continúa, sin obedecer a una norma de composición, esencial al poema épico. No ocurrió

[1]) VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique...*, en su *Henriade*.

[2]) Se publicó la primera parte, que consta de quince cantos, en Madrid, en 1569; la segunda en 1578, hasta el canto XXX; los últimos siete cantos en la tercera, 1589. Está todo el poema escrito en octavas reales.

lo antes indicado sólo en el caso de la batalla de Lepanto. También la más vieja victoria de San Quintín aparece como episodio completamente desligado de la acción principal, en lo que se refiere a la historia coetánea, y el de Elisa Dido, por lo que alude a la Antigüedad. Desde el canto décimosexto, Ercilla da la sensación de que encuentra monótona su obra, y se esfuerza por darle variedad en lo episódico. En el prólogo a la segunda parte nos habla de sus «libros de materia tan áspera y de poca variedad», y de continuar su «historia, no con poca dificultad y pesadumbre». El sentido de crónica verdadera anima las octavas de la extensa epopeya, cuyo conjunto «tan desierto y estéril» puede deberse a «haber de caminar siempre por el rigor de una verdad». No son éstas las únicas palabras en que el poeta se ajusta a la objetividad. Cuando ocurre un hecho notable, nos ofrece los nombres de los soldados o invoca el testimonio de un historiador [1]). Para justificar el hecho, al parecer maravilloso, de la «prueba del madero» de Caupolicán, se presentan razones [2]). Claramente desde el principio de la obra el autor manifiesta que:

> es relación sin corromper sacada
> de la verdad, cortada a su medida.

En este sentido, *La Araucana* continúa la tradición de objetividad de nuestra épica, desde el tiempo de las «gestas». En ello radica uno de los valores más permanentes del poema de Ercilla, en el que, de otra parte, el ingenio del poeta se pone del lado del vencido. Es notable este contenido de justicia y humanidad, a pesar de que el autor batalló y sufrió tratando de domeñar a la raza araucana. Claramente expresa Ercilla su admiración por la heroicidad de aquel pequeño pueblo [3]). Y en el prólogo de su segunda

Textos: Edición facsímile de la primera y segunda parte, de ARCHER M. HUNTINGTON, Nueva York, 1902-03; edición JOSÉ TORIBIO MEDINA, Santiago de Chile, 1913; «*L'Araucana, morceaux choisis... par J. Ducamin* («Collection M. E. Merimée», 1900).

Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. II, págs. 291 y sigs.; A. ROYER, *Études littéraires sur l'«Araucana»*, Dijon, 1880; R. A. LARCHAM, *«La Araucana» de Ercilla* («La Revista Católica de Santiago de Chile», 1923, págs. 55 y sigs.); S. A. LILLO, *Ercilla y «La Araucana»* («Anales de la Universidad de Chile», 1928, págs. 529 y sigs.).

[1]) El «coronista Estrella» (canto IV).

[2]) Canto II.

[3]) «Si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su crianza, costumbres, modos

parte, al referirse a episodios de aspecto tan glorioso para el español de la época, como San Quintín y Lepanto, advierte que «no es poco atrevimiento querer poner dos cosas tan grandes en lugar tan humilde». Pero añade: «todo lo merecen los araucanos, pues ha más de treinta años que sustentan su opinión, sin jamás habérseles caído las armas de las manos» donde «defienden unos terrenos secos (aunque muchas veces humedecidos con nuestra sangre) y campos incultos y pedregosos».

La verdad épica del poema se decora con imágenes de cosas vivas, muchas de ellas tomadas de la fauna y la flora, que hacen pensar en los autores de las grandes epopeyas. Así, cuando un solo español desafía, lleno de temeridad, al bando araucano, los indios se lanzan sobre aquél en la forma que acuden las fieras cuando oyen bramar a una res desamparada. El motivo de una celada de los araucanos para triturar a unos pocos soldados conquistadores sugiere la imagen realista:

> Como el caimán hambriento cuando siente
> el escuadrón de peces, que cortando
> viene con gran bullicio la corriente,
> el agua clara en torno alborotando;
> que abriendo la gran boca cautamente
> recoge allí el pescado, y apretando
> las cóncavas quijadas lo deshace,
> y al insaciable vientre satisface...

El indio que se lanza fiero entre las lanzas españolas es comparado al ciervo, que en el horror del verano se arroja jadeante en el agua. Dos guerreros que huyen del enemigo se asemejan a los jabalíes perseguidos por ligeros lebreles. El movimiento de las lanzas en una batalla campal parece el ondular de las espigas derribadas por un viento fuerte. El feroz Lautaro descubriendo gentes cristianas desde una loma viene a ser

de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. Y cierto es cosa de admiración que no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término sin tener en todo él pueblo formado ni muro ni casa fuerte para su reparo, ni armas a lo menos defensivas, que la prolija guerra y españoles las han gastado y consumido, y en tierra no áspera rodeada de tres pueblos españoles y dos plazas fuertes en medio della, con puro valor y porfiada determinación *hayan redimido y sustentado su libertad*... Todo esto he querido traer para prueba y en abono del valor destas gentes, digno de mayor loor del que yo le podré dar con mis versos.»

como cuando de lejos el hambriento
león, viendo la presa, placer toma,
y mira acá y allá feroz rugiendo
el vedijoso cuello sacudiendo [1]).

Junto a estas imágenes llenas de animación y verdad aparecen multitud de expresiones bellas, que salpican agradablemente la materia árida de la crónica guerrera. Los chilenos «vienen a ser tan sueltos y alentados — que alcanzan por el viento los venados». La luna se para a ver la prueba del madero — en el canto II —; una «nueva, por el aire vino»; cuando se experimenta el terror de la derrota y el fin seguro, acude la frase intensamente expresiva:

Discurre un miedo helado por la gente;
la triste muerte en medio se les puso [2]).

En otro canto, una octava condensa las muestras de dolor de las viudas, huérfanas y doncellas:

Los blancos rostros más que flores bellos,
eran de crudos puños ofendidos,
y manojos dorados de cabellos
andaban por los suelos esparcidos:
vieran pechos de nieve y tersos cuellos
de sangre y vivas lágrimas teñidos,
y rotos por mil partes y arrojados
ricos vestidos, joyas y tocados.

Ercilla llega a una animada concisión, ya cuando describe la raza indígena [3]), ya en el brioso relato de los combates y las reyertas [4]). Los ataques espada en mano; las violentas cargas de

[1]) Nótese esta comparación, con motivo del singular combate de dos valientes: «Como el aliento y fuerzas van faltando — a dos valientes toros animosos, — cuando en la fiera lucha porfiando — se muestran igualmente poderosos; — que se van poco a poco retirando — rostro a rostro con pasos perezosos, — cubiertos de un humor y espeso aliento — y esparcen con los pies la arena al viento.»

[2]) Este motivo en la adjetivación del miedo, puede compararse con otras frases: «La sangre les cuajó un temor helado»; «Representóles el temor la muerte — las heridas y sangre resfriando»; etc.

[3]) «Son de gestos robustos, desbarbados, — bien formados los cuerpos y crecidos, — espaldas grandes, pechos levantados, — recios miembros, de nervos bien fornidos: — ágiles, desenvueltos, alentados, — animosos, valientes, atrevidos, — duros en el trabajo, y sufridores — de fríos mortales, hambres y calores.»

[4]) «Así creció el furor, que derribando — las mesas de manjares ocupadas, — aguijan a las armas desgajando — las ramas al depósito obligadas; — y dellas se aperciben, no cesando — palabras peligrosas y pesadas, — que atizaban la cólera encendida — con el calor del vino y la comida...» «Luego

los indios armados de troncos de árbol, y el sangriento machacar, derribar, herir, llena las octavas del poema de un espíritu esencialmente épico no indigno de parangonarse con los tiempos heroicos del *Mio Cid*. Arrebato de armas, furiosas resistencias, choques violentos, animan las continuas escaramuzas de una guerra sin fin:

Asáltanle con ímpetu furioso,
suenan los hierros de una y otra parte.

Ercilla emplea casi siempre los adjetivos apropiados, los epítetos precisos y comunica a su sintaxis el brío animado de los asuntos. A veces se vale de la gradación y matización de series de adjetivos (la batalla fué «cruda, fiera, reñida y sanguínea») o de verbos, que contribuyen a la exacta sensación de movimiento: «Hieren, dañan, tropellan, dan la muerte» [1]). Así se acelera y se intensifica la descripción. La acumulación de acciones en el mismo tiempo verbal contribuye a tales efectos, como en esta octava:

Unos botas espadas afilaban,
otros petos mohosos enlucían,
otros las viejas cotas remallaban,
hierros otros en astas enjerían;
cañones reforzados apuntaban,
al viento las banderas descogían,
y en alardosa muestra los soldados
iban por todas partes ocupados.

Si el tono de las batallas corresponde a la gallardía del soldado, no falta en Ercilla el estilo sentencioso del lector de Séneca, que en muchas ocasiones, especialmente al principio de varios cantos, enuncia una máxima o un consejo. Corresponde este tono apotegmático al espíritu reflexivo de la época. Aunque muchos de los aforismos no pasan de lugares comunes, alguno es sugestivo, como éste: «El miedo es natural en el prudente, y el saberlo vencer es ser valiente», que obedece al mismo sentido pesimista del valor que teorizará Schopenhauer en el siglo XIX y que coincide con algunos pensamientos de Calderón [2]).

de trompas gran rumor sonando — la gruesa pica en alto levantaron, — y a toda furia en fila igual cerrando — al foso con gran ímpetu llegaron...»

[1]) Compárese: la maza de Tucapel: «rompe, magulla, muele y atormenta; desgobierna, destroza, estropea y gasta».

[2]) El texto de Calderón (de *La hija del aire)* que cita Schopenhauer, y que encierra el mismo contenido de la sentencia de Ercilla, es: «Que aunque el natural temor — en todos obra igualmente — no mostrarle es ser valiente, — y esto es lo que hace el valor».

Los héroes y el ambiente de «La Araucana»

Realmente, el verdadero héroe es el mismo pueblo araucano, tenaz en la defensa de su tierra. Los españoles vienen a ser el antihéroe, que sólo con la desolación y la ruina puede vencer una raza temeraria, incansable, fiel a sus deberes patrios. Estas mismas condiciones enaltecen el valor de España, que al fin puede domeñar una constante insubordinación, ya que — como dice el poeta sentenciosamente — «no es el vencedor más estimado que aquello en que el vencido es reputado». Del bando español no destaca una figura capaz de personificar la raza conquistadora: jefes y soldados, y entre ellos el autor, se muestran en sus virtudes y sus defectos, sin estaturas desmesuradas. Son épicos en grupo, como los catorce soldados del canto cuarto que desesperadamente penetran en el campo enemigo decididos a pelear hasta morir [1]). La bizarra gallardía de la raza hispana lleva bellamente a decir a uno de estos «valentísimos guerreros»: «A Dios pluguiera, — fuéramos solos doce y dos faltaran, — que Doce de la Fama nos llamaran». Muchas expresiones del poeta definen el carácter español, cuyo valor personal se exalta continuamente, sin escamoteo de sus peligros, desde la hinchazón y vanagloria al orgullo jactancioso, la bárbara arrogancia y la codicia de riquezas. A través del poema van desfilando, apercibidos para la lucha, el adelantado Diego de Almagro, «animoso, valiente, franco y quisto»; Valdivia, «perezoso y negligente», «descuidado», remiso ante las culpas graves y riguroso con las menudencias, «incrédulo», llevado fatalmente a una muerte rápida y vulgar; Villagrán, de sabias razones como «capitán escarmentado», que incita con el ejemplo a continuar en la lucha y evitar el pánico; la dama doña Mencía de Nidos, «noble, discreta, valerosa, osada», que, enferma, deja el lecho, y asiendo el escudo y la espada arenga y anima a los hombres; Reinoso, osado, buen estratego, pero vengativo y cruel, como se revela en el suplicio bárbaro de Caupolicán, etc. [2]). El mismo poeta, sereno, caballero,

[1]) Ercilla nos declara sus nombres: Almagro, Cortés, Córdoba, Nereda, Morán, Gonzalo Hernández, Maldonado, Castañeda, Peñalosa, Vergara, Diego García Herrero, Pero Niño, Escalona, Leonardo Manrique.

[2]) Apenas se habla del general don García Hurtado de Mendoza, tal vez por resentimiento personal del poeta. Consúltese: J. L. Perrier, *Don García de Mendoza in Ercilla's «Araucana»* («The Romanic Review», 1918, pág. 430).

defensor de las mujeres, compasivo, justo, consuela a la india Tegualda, a la que ayuda a rescatar el cadáver de su marido, dejándola una noche «en honesta guarda y compañía de mujeres casadas»; cuenta ejemplarmente a sus compañeros la verdadera historia de la casta Dido; y en un arranque de sinceridad, al describir la muerte de Caupolicán, afirma: «que si yo a la sazón allí estuviera, la cruda ejecución se suspendiera». Pero toda la obra de los «esforzados españoles» fué la imposición de un «duro yugo», a la fuerza, a «la cerviz de Arauco no domada», como se nos dice en la primera estrofa. Los indígenas son, pues, los verdaderos héroes. Desde la descripción de Chile y del valle de Arauco, el escenario se prepara para la raza fuerte y hábil, incansable en las luchas, independiente, plenamente vital. Entre los araucanos sobresalen intensas personalidades. El anciano Colocolo. Nestor en la prudencia, idea en un momento grave de peleas intestinas la «prueba del madero», por saber a ciencia cierta que en ella vencería Caupolicán, que a la fuerza unía otras condiciones de mando. Lautaro se nos describe de estatura media, manso de condición, amable de gesto, pecho espacioso, ancha espalda, miembros duros, recios y nerviosos, hábil, industrioso y cuerdo. Junto a la astucia de éste contrasta la instintiva impetuosidad de Tucapel, que cree sólo en «la fuerza de los brazos». Cuando en una reunión de caciques un agorero quiere evitar la lucha con los españoles por creerla causa de mayores males, la reacción del corpulento inca está vivamente narrada en una estrofa sobriamente trágica:

> Tucapel, que de rabia reventando
> estaba oyendo al viejo, más no atiende
> que dice: «Yo veré si adivinando
> de mi maza este necio se defiende».
> Diciendo esto y la maza levantando
> la derriba sobre él, y así lo tiende,
> que jamás midió curso de planeta,
> ni fué más adivino ni profeta.

Si algún héroe está cerca de la condición de protagonista, nadie como Caupolicán, el araucano que logró, por soportar más que ninguno «la prueba del madero», ponerse al frente del ejército de la independencia. Desde el canto segundo, en que se nos aparece corpulento, alto de pecho, áspero y fuerte, hábil y ligero a la par, hasta su muerte desdichada en el capítulo XXXIV, el «varón

de autoridad» pasea su majestuosa y salvaje grandeza por el libro de Ercilla. Su digno comportamiento le acompaña aun en su prisión y condenación a muerte. La escena del suplicio es de las más bárbaramente grandiosas de la epopeya.

> Descalzo, destocado, a pie, desnudo,
> dos pesadas cadenas arrastrando,
> con una soga al cuello y grueso ñudo

se acerca con pasos seguros al tablado donde ha de ser empalado y asaeteado. Al ver que el ejecutor de la sentencia ha de ser un negro sucio, mal vestido; lleno de dignidad y orgullo habla a los circunstantes, y, a pesar de tener los pies atados con cadenas, descarga un tremendo puntapié al verdugo, «que gran trecho, le echó rodando abajo, malherido». Seis flecheros le lanzan un centenar de saetas al pecho,

> por do aquel gran espíritu echó fuera,
> que por menos heridas no cupiera.

Todo esto es intensamente, dramáticamente, épico.

El ambiente araucano se logra en lo pintoresco de las descripciones, en que surgen los indios con penachos de varios y finos colores, celebrando sus victorias con danzas «en anchos cercos» a la luz de la luna. Notas curiosas de ingenuidad primitiva en el araucano son, por ejemplo, el sentirse seducido por las joyas y trajes bizarros de los españoles. El mismo Caupolicán, después del despojo de la ciudad de la Concepción, usa un vestido español tejido de verde y púrpura, recamado de plata y oro, cubriendo su cabeza con la reluciente celada «y un mundo de esmeralda por cimera». Estos efectos de color gustaban al poeta. Así, bellamente, en una revista de ejércitos apercibidos a la guerra:

> ... Las limpias armas relucían
> más que el claro cristal del sol tocado,
> cubiertas de altas plumas las celadas,
> verdes, azules, blancas, encarnadas.

Las arengas de los araucanos no siempre se atienen a la sobriedad de un pueblo bárbaro. En general, ellas, como las de los capitanes cristianos, obedecen a un sentido retórico de la época, renacentista, ciceroniano, a veces coincidente con las que aparecen en las obras históricas de un Mariana, por ejemplo. Con todo,

ofrecen en ocasiones muestras de sentenciosa y recia verosimilitud. Suele creerse que no hay en *La Araucana* un verdadero sentimiento de la naturaleza. Para Van Tieghem, Ercilla «no ve la realidad como no sea a través de Virgilio». Este concepto merece aclararse. Indudablemente hay una parte del poema en que se nos describe una naturaleza intelectual, abstracta, estilo Renacimiento, como la de las novelas pastoriles. Un campo hermoso guarnecido de flores variadas, donde un fresco viento mueve los árboles, cruzado por un arroyo claro y tranquilo, oyéndose la «dulce melodía» de las aves. A veces, dentro de este mismo artificio, aparecen pinceladas de color y observaciones verdaderas: el recio movimiento del río caudaloso, que se despeña de un monte entre flores «rojas, azules, blancas y amarillas» (cap. XII). Puede la misma convención poética excusar la naturaleza a estilo clásico, en la visión de Belona que lleva la imaginación del autor a un pleno escenario pastoril [1]). Pero todo esto no excluye el senti-

[1]) El pasaje es tan típico que vale la pena de copiarse:

Salimos a un gran campo a do natura
con mano liberal y artificiosa
mostraba su caudal y hermosura
en la varia labor maravillosa,
mostrando entre las hojas y verdura
el blanco lirio y encarnada rosa,
junquillos, azahares y mosquetas,
azucenas, jazmines y violetas.
Allí las claras fuentes murmurando
el deleitoso asiento atravesaban,
y los templados vientos respirando
la verde yerba y flores alegraban.
Pues los pintados pájaros volando
por los copados árboles cruzaban,
formando con su canto y melodía
una acorde y dulcísima armonía.
Por mil partes en corros derramadas
vi gran copia de ninfas muy hermosas
unas en varios juegos ocupadas,
otras cogiendo flores olorosas,
otras süavemente y acordadas
cantaban dulces letras amorosas
con cítaras y liras en las manos,
diestros sátiros, faunos y silvanos.
Era el fresco lugar aparejado
a todo pasatiempo y ejercicio:
quién sigue ya de aquel, ya deste lado
de la casta Dïana el duro oficio:
ora traviesa el puerco, ora el venado,
ora salta la liebre, y con el vicio
gamuzas, capreolas y corcillas
retozan con la yerba y florecillas. (Canto XVII.)

miento vivo de la naturaleza americana, que aparece ya en detalles, ya en la descripción meteorológica. Es muy «nuevo mundo», muy verdadero, el furioso huracán que se describe en el canto IV:

En esto una gran nube tenebrosa,
el aire y cielo, súbito, turbando,
con una escuridad triste y medrosa
del sol la luz escasa fué ocupando:
salta Aquilón con furia procelosa
los árboles y plantas inclinando,
envuelto en raras gotas de agua gruesas
que luego descargaron más espesas.
Como el diestro atambor, que apercibiendo
al duro asalto y fiera batería,
va con los tardos golpes previniendo
la presta y animosa compañía,
pero el punto y señal última oyendo
suena la horrenda y áspera armonía:
así el negro nublado turbulento
lanza un diluvio súbito y violento.
En escura tiniebla el cielo vuelto
la furiosa tormenta se esforzaba,
agua, piedras y rayos todo envuelto
en espesos relámpagos lanzaba.

Desde la rapidez del ciclón a los detalles y a la bella comparación del timbal — los músicos la han realizado en su técnica siglos después —, todo esto es exacto, visto, local.

Igualmente semejan motivos de novela pastoril los episodios amorosos femeninos, de Tegualda, de Glaura. En ellos, como en la Dido clásica evocada por el guerrero-poeta, hay más artificio que verdad. Respecto a otros motivos de naturaleza, hay bellas alusiones e imágenes respecto al amanecer y la noche (cantos segundo, cuarto, vigésimoquinto, etc.).

Por todos los detalles copiados puede advertir el lector cuántas bellezas encierra este poema hoy tan olvidado en España. De inspiración más regular en la primera parte que en la segunda, en que se intercalan los episodios europeos de San Quintín y Lepanto o la breve tercera — en que no falta lo anecdótico (Dido) —, *La Araucana* es esencialmente un libro poético de guerra. En él

En esta hermosa descripción — que no deja de tener un vago parecido con la muy superior del magnífico canto IX de *Os Lusiadas* de Camões — queda algún recuerdo «local» en las alusiones a la flora y fauna.

anota Ercilla los hechos que presencia o conoce de referencias, junto a las noticias de los triunfos de Felipe II al otro lado del mar, y sus recuerdos mitológicos o literarios. En el mismo estilo se ve bien que no es un virtuoso del verso. Le quedan recuerdos demasiado visibles de un Garcilaso o un Ariosto [1]). Una gran cantidad de medidas forzadamente violentas pueden deberse a descuido o a una condición tradicional de su oriundez norteña [2]). El asunto mismo le llevaba a una insistente monotonía. Dentro del poema no podía faltar el «mapamundi», como en sus coetáneos, Camões, por ejemplo. En él destaca el autor «la aspereza de la antigua Vizcaya», y en ella «Bermeo cercado de maleza» y «los anchos muros del solar de Ercilla» para pasar revista a la fama de Lisbona, las ferias de Medina del Campo, la puente de Segovia, el monte inculto y pedregoso, donde Felipe alzará un templo de «suntuosa fábrica y grandeza». «Toledo, fundada en sitio fuerte, sobre el dorado Tajo levantada», la rica magnificencia de Sevilla [3]).

Finalmente, en el poeta épico de la España de Felipe II no podía faltar la nota ascética. En su último canto, evocando los recuerdos múltiples de su propia vida, el autor, que estuvo a punto de ser ejecutado, quiere ofrecer a Dios el resto de su existencia. Los días están contados y la nave «no puede andar muy lejos». El poeta se dirige al Creador para que perdone «tantos años» de una existencia «errada y distraída», en que «será razón que llore y que no cante». Así, sobre los valles fértiles de Arauco, necesariamente asoman las torres de piedra gris del ascético Escorial.

[1]) Un verso de las octavas copiadas en la página 33 (nota) subrayado deliberadamente es el mismo de la égloga primera de Garcilaso: «el blanco lirio y colorada rosa» (v. 103); el verso final de la segunda octava del canto XII de *La Araucana:* «la furia iban perdiendo y movimiento», se hizo recordando el «y la furia del mar y el movimiento de la *Canción a la flor de Gnido* de Garcilaso. El comienzo del *Orlando Furioso* de Ariosto («Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori») produce por contraste el «No las damas, amor, no gentilezas — de caballeros canto enamorados...» del principio del libro de Ercilla, etc.

[2]) La insistente y sistemática medida de las terminaciones en *-ía* como una sola sílaba se deberá seguramente a razones fonéticas del recitado. Aparte de estos casos, no faltan los versos duros.

[3]) Como ejemplo de una crítica comprensiva y fina de Ercilla, puede leerse el capítulo que tiene el nombre de este poeta en «Azorín», *Los dos Luises...*

CAPÍTULO XXX

El Teatro: los prelopistas

Tendencias y aspectos del teatro posprimitivo. — El *Códice de autos viejos*. — El tema de la «danza de la Muerte» en el siglo XVI. — El intento de comedia y de tragedia clásicas. — La tradición popular y los temas italianos. Lope de Rueda. — Lo nacional y lo novelesco en Juan de la Cueva.

Tendencias y aspectos del teatro postprimitivo

Los primitivos habían dado la máxima vida poética a los temas de última Edad Media, renovados en la ideología y la forma del Renacimiento. La alegría del vivir triunfando de la tradición ascética en Encina y el erasmismo religioso de Gil Vicente eran avanzadas que no cabía superar en el rumbo que adquieren en el siglo XVI los hechos de la historia española. Con la Contrarreforma y con la reacción de sentimientos no se podía seguir por el mismo camino. Por otra parte, la técnica de todo el teatro europeo no estaba lo suficientemente adelantada para lograr de un paso una forma moderna con que vestir los postreros ecos del drama litúrgico y de la farsa novelesca. La estatura humana de los personajes de *La Celestina* no había hallado una escena apropiada a las necesidades de la representación. Hasta el fin del siglo XVI no se habían de encontrar las formas definitivas del teatro moderno. En Inglaterra, con Marlowe y Shakespeare, continuaría el drama imbuído ideológicamente por la Reforma, pasional y psicológico ante todo. En España, Lope de Vega daría la técnica adecuada a la comedia de intriga renacentista, novelesca, el contraste de claroscuro típico del barroco (galán y gracioso) y el remozamiento en forma moderna de los temas religiosos (comedia de santos, autos), superado escénica e ideológicamente, en este úl-

timo aspecto, por el secentista Calderón. También en el siglo XVII lograría el teatro francés la forma definitiva de la tendencia clásica, grecolatina, especialmente con Racine.

La época hispánica que llamo «prelopista» corresponde a la evolución de la escena desde Gil Vicente a Lope de Vega. A diferencia del arte logrado, dentro de la ingenua concepción del drama de los primitivos, los dramaturgos del quinientos sólo tienen un valor relativo de descomposición de un estilo anterior y de precedente de una nueva fórmula teatral.

En esta etapa se marcan diferentes tendencias. Una, religiosa — derivada del teatro litúrgico y postlitúrgico de los primitivos —, que abarca diversas modalidades: la descomposición del «auto del Nacimiento», que sólo alcanza nueva vida poética en Lope; la formación lenta del género alegórico, derivado de las «moralités», que llevará al «auto sacramental» calderoniano; los temas abigarrados de historias de santos más o menos milagrosas; la rama del teatro bíblico, concebido a la manera anacrónica y novelesca; y una abundante derivación del tema de la danza de la Muerte.

No podía faltar la tendencia clásica, el intento de un teatro de imitación grecolatina, coincidente con el estilo grecorromano de la arquitectura. Estos esbozos de tragedia a la manera clásica, aunque apoyados en las teorías de los humanistas, no se amoldaban al verdadero genio dramático nacional y no pasaron de valores arqueológicos no continuados. Sólo un eco de leyenda nacional, de motivos sentimentales, casi líricos, portugueses, pudo conservar, en castellano, prestigio teatral dentro de la ley de las tres unidades.

Más adecuada al espíritu hispano era la tendencia novelesca de fuentes italianas, escenificaciones en su mayoría de asuntos de origen narrativo (boccaccianos, bandellianos). Se avenía al sentido de la intriga, de la atracción por el tema ingenioso, capaz de sostener el arco de tensión de un público inquieto. En ocasiones la intriga novelesca se combinaba con escenas de género realista. Esta era la tendencia más arraigada en el bajo pueblo, y por tanto la más asequible al dramaturgo de sentido vernacular. Las formas satíricas y de bufonada de los «juegos de escarnio» se continúan, por sí solas, en los «pasos» y los «entremeses» del teatro del siglo XVI.

El «Códice de autos viejos»

Las obras contenidas en el códice de la Biblioteca Nacional de Madrid llamado comúnmente «de autos viejos», representan casi exclusivamente el sector religioso popular de la época prelopista [1]). Todos los principales motivos del teatro sacro anterior se pueden encontrar en esta colección, pero con los caracteres que distinguen la época prelopista de la anterior. Así los motivos historiales se barajan con los temas alegóricos; el sentido popular degenera en verdadero vulgarismo; la poesía suele ser escasa, y aun cuando existe, es intermitente y de inspiración desigual. En un auto sobre la circuncisión de Jesús, que corresponde claramente al ciclo de los autos del Nacimiento, se introducen abstracciones como la de la Prudencia y la Humildad, y se mezclan las discusiones teológicas con las bromas de un pastor, que aparece como criado del sumo sacerdote. En otro sobre la huída a Egipto aparecen las gitanas, que hablan con ceceo, a decir la buenaventura al Niño Jesús. Aun con más bajo sentido popular, en otro de la Resurrección, Jesús, de hortelano — en la escena del «Noli me tangere» —, habla de amores a María Magdalena como un pastor burlesco en la jerga del sayagués, y los apóstoles juegan al toro con el demonio. Lo que pudo ser escollo de vulgaridad se convierte en motivo de ingenua simpatía. Cuando la Virgen y San José se inquietan por el frío del Niño Jesús, preparando los pañales de más abrigo, y arrullan al pequeñito con cantilenas o villancicos de alabanzas, realizan una de las mejores escenas de sobrio sentimiento. La pintoresca expresión realista de los tormentos de Cristo en los autos de temas de la Pasión, entronca con la tradición de nuestra plástica nacional; con la pintura religiosa y con los pasos de los imagineros. Así, una pieza sobre el Descendimiento de Cristo de la cruz, mueve a compasión y piedad, como las escu-

[1]) Véanse: *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVI*, editados por E. González Pedroso en la «Bibl. de Aut. Esp.», LVIII, en que se contienen varias obras del códice: «*Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI» publiée par* Léo Rouanet, cuatro tomos, 1901, edición completa (el IV volumen contiene notas con datos de interés); Cañete, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1885 (estudio sobre *El maestro Jaime Ferruz y su auto de Caín y Abel*, pág. 251); Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the sixteenth century*, Filadelfia, 1928 (págs. 101-113).

turas de ojos de vidrio y pelo natural. En otra, al despedirse Cristo de la Virgen, se describe el «pathos» de la Redención con todo detalle: el Señor será arrastrado por los cabellos, azotado cruelmente, escupido en su rostro, desnudo, acorralado por sayones de lanzas enhiestas. La descripción se recrea en los momentos más horribles:

Verás el barreno echar
a la cruz, sin mi medida,
y, com' no pueda alcanzar,
con sogas han d'estirar
esta carne dolorida.
Largarán mis coyunturas
hasta llegar a aquel peso,
y estas cuerdas son tan duras
que entrarán las hendeduras
de la carne hasta el hueso [1]).

Ni el autor del Cristo tremendo de Santa Clara de Palencia, ni las más sangrientas figuras de los pasos de Gregorio Hernández han sobrepasado los límites de esta dolorosa anatomía.

Para el dolor, para la alegría y para el simbolismo se acude siempre en estas obras a la ayuda de lo popular o al contraste con los motivos ingenuos. En una farsa los cuatro Evangelistas responden a las preguntas de dos rústicos, Antón Exido y Gil Guijarro; en otra se acentúa el goce de la Resurrección con un motivo campestre: «Trébol, florido trébol, — trébol florido».

Las piezas del códice corresponden a diferentes modalidades.

a) *Versión de temas profanos a lo divino.* — El ejemplo más interesante es el *Aucto de los Triunfos de Petrarca, a lo divino.* Penetra en la extensa zona de influencias del Petrarca en el arte de los siglos XV y XVI. Así como se da forma plástica a los *Triunfos* en la miniatura y el grabado, en Italia, Alemania, etc., el sentido pictórico puede llevar a la escenificación. Petrarca, que en el siglo XV, en Castilla, guió la musa refinada del Marqués de Santillana en *El Triunfete de Amor*, inspira esta composición alegórica en que entra el Amor triunfando de David, Adán, Salomón y Sansón, entre tañidos de música dulce y canto de villancicos, y la Castidad con cuatro damas (se alude a Judith, Ruth, Débora y

[1]) *Auto del despedimiento de Cristo de su madre.* Consignemos el *Auto de la Quinta Angustia*, recogido por Timoneda en su *Ternario espiritual.*

Susana). La Castidad echa de su silla al Amor, que queda a sus pies. Pero la parte más aparatosa está en la escenificación (a la manera de alegoría teológica) de los *Triunfos* petrarquescos de la Muerte y de la Fama: «Entra la Muerte en un carro; tiranle Abraham, Absalón, Alejandro, Hércules». «Entra la Fama Evangélica con muchas lenguas de fuego y en un carro que tiran los cuatro Evangelistas, un pendón con un crucifijo y una letra que dice: Cualquiera fama perescе — y la de Cristo floresce». En las formas gráficas inspiradas en la obra poética del Petrarca, los cuatro animales simbólicos de los Evangelistas arrastran el carro del triunfo de la Divinidad [1]).

b) *Ciclos del Nacimiento y de la Pasión y Resurrección.* — Se deben casi exclusivamente a la descomposición de motivos de la época primitiva. El sentido lírico del tema de Navidad se aplebeya, dándose importancia a la parte rústica de los pastores, como en la égloga intercalada en la narración de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza. Apenas aparecen motivos directos de Navidad; son más bien ampliaciones de la escena estricta del pesebre: así, por ejemplo, la circuncisión o la huída a Egipto. En ocasiones se funde el motivo del Nacimiento con el de la Pasión. De la escena de la *Representación* de Gómez Manrique en que los ángeles ofrecen al Niño Jesús los atributos de la Pasión, procede el *Aucto de las Donas que envió Adán a Nuestra Señora con San Lázaro.* Éste presenta en un cofre las arras de novia de la Virgen, que son también los atributos de Pasión de Cristo, en escenas de gran sencillez. En los motivos de la Muerte y Resurrección abundan los temas dolorosos realistas y las escenas rústicas, como en los motivos de Navidad, según antes indicábamos.

c) *Temas del Antiguo Testamento.* — En estos autos pueden figurar exclusivamente personajes historiales arrancados del relato bíblico o alternarse con alegorías. El episodio bíblico puede observarse a la luz del simbolismo aplicable a la Eucaristía, como en el auto del maná, en cuya loa se aclara la alegoría sacramental. Estos elementos teológicos pueden alguna vez combinarse con influencias clásicas. Así, en el *Aucto de la prevaricación de nuestro*

[1]) Le Prince d'Essling et Eugène Müntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits* («Gazette des Beaux Arts», París, 1902). Véase la nota sobre este estudio de F. de Mély («Revue de l'Art Chrétien», 1902, pág. 236).

padre Adán, además de Adán, Eva, Dios Padre, Lucifer y un ángel, intervienen dos coros de espíritus celestes que comentan los hechos, como en la tragedia griega, y cantan al final de la obra. Los motivos bíblicos son muy variados. Así, hay representaciones sobre el sacrificio de Abraham, el destierro de Agar, los desposorios de Isaac, la lucha de Jacob con el ángel, la historia de Sansón, Asuero cuando descompuso a Bastí y cuando ahorcó a Amán, el rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar, etc. Tal vez la más dramática de estas producciones sea el *Auto de Caín y Abel* del maestro Jaime Ferruz († 1594), el único autor citado en el códice [1]). Con sobria emoción se escenifican las rivalidades de los hermanos, que terminan con la muerte de Abel. Intervienen abstracciones como la Culpa y la Envidia, y la Muerte, que entra «en un carro con cuatro que le tiran cantando», otro recuerdo de un *Triunfo* del Petrarca.

d) *Parábolas e historias de santos.* — Está bien desarrollado el *Auto del Hijo pródigo*, en que el carácter del protagonista se explica por la excesiva condescendencia de la madre. Tanto estos personajes como el padre, un portugués que vende perros de caza, la mujer enamorada, etc., están bien bosquejados. La acción se desenvuelve con sobriedad y sentido realista, siendo un precedente del auto del mismo tema de Valdivielso y de la comedia *Tanto es lo de más como lo de menos* de Tirso. El desarrollo de la parábola es exclusivamente *historial*, sin alusión alegórica, a diferencia de los autos posteriores. Algunas piezas se refieren a temas de santos del Nuevo Testamento, como la degollación de San Juan Bautista (según el Evangelio de San Mateo) o la conversión de San Pablo (de los Actos de los Apóstoles). Los otros relatos combinan milagros y leyendas con acentos de popularismo. En esta galería de sucesos prodigiosos o edificantes saldrán a las tablas San Jorge cuando mató la serpiente (tan popular en el teatro inglés), Santa Eulalia

[1]) Jaime Ferruz nació en Valencia, se doctoró en la Universidad de París y volvió a la ciudad del Turia en 1540; en la catedral de Valencia disputaba sobre temas teológicos e interpretaba la dialéctica de Aristóteles. Desempeñó cátedras de hebreo y de Prima de Sagrada Escritura. Asistió al concilio de Trento y fué canónigo de la catedral valenciana. Murió en diciembre de 1594. Fué un caso notable de humanista y teólogo a la europea. Véase CAÑETE (obra citada); *Rhetoricae prolegomena Laurentio Palmyreno praelegente excepta*, 1564; GASPAR DE ESCOLANO, *Historia de Valencia*, 1610; doctor don FRANCISCO ORFÍ Y FIGUEROLA *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia*, 1730; etc.

o los niños Justo y Pastor constantes en el martirio, o los santos e mitaños Pablo y Antonio en los diferentes planos de la visión del centauro y el sátiro, el cuervo con la comida milagrosa y los leones cavando la sepultura, como en el cuadro maravilloso de claridad, y del mismo asunto, de Velázquez.

e) *Precedentes del auto sacramental.* — Mientras que en algunas piezas la referencia eucarística se reduce a algunos conceptos del introito o loa y al villancico final, en otras se tiende a perfilar el simbolismo de la Redención a base del pecado del primer hombre y la restauración a la gracia por el sacrificio de Cristo. Como se hará después con más envergadura teológica, la Redención y la Eucaristía se compenetran, ateniéndose al principio de San Pablo al preconizar que cada vez que se comulga se ha de anunciar la muerte del Señor. El mundo de las abstracciones — la Justicia, la Culpa, la Misericordia, la Sagrada Escritura — se da la mano con el mundo historial — Jesús, los Apóstoles, los doctores de la Iglesia —, iniciándose la tendencia sintética que realizará completamente Calderón. En ocasiones toda la obra se basa en una pura especulación de teología como en la *Farsa del sacramento de los cinco sentidos*, en que la Fe hace que se acerquen a la Hostia las personificaciones que se llaman Ver, Oír, Oler, Gustar y Palpar. No puede tratarse de nada más rudimentario y frío, a pesar de las gracias plebeyas del pastor o bobo. Cuando Calderón recoja este motivo servirá sólo para una escena dentro de una amplia y artística concepción dramática, como en su auto *Los encantos de la Culpa* [1]).

El tema de la «Danza de la Muerte» en el siglo XVI

Siempre veremos en el arte castellano una tendencia tradicionalista, rezagada, que hace supervivir en diferentes formas y transformaciones motivos ya agotados en las literaturas europeas. Pero de ese mismo apego a lo manido y viejo se obtienen vivificaciones inesperadas. Muchos de los motivos más intensos de nuestro teatro, como de nuestra pintura o escultura, se consiguen aplicando una técnica nueva a una concepción de un viejo mundo. Así sucede con

[1]) En la nueva literatura, Rafael Alberti ha personificado también los sentidos en su auto *El hombre deshabitado.*

el motivo de la danza de la Muerte. Este género de última Edad Media adquiere nuevas reverberaciones y matices al combinarse con elementos renacentistas, como en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, y en el teatro al adaptarse a nuevas formas técnicas y llegar, transformado, hasta a los autos de Calderón. Sin obtener estas insospechadas posibilidades en el teatro del siglo XVI, aparecen varias obras de autores interesantes relacionadas con el tema, del mismo modo que en la plástica alemana coetánea la Danza de la Muerte inspira una abundante serie de grabados de Holbein, que son la mejor ilustración gráfica de nuestras escenas.

Una de las derivaciones más literales de la «danza» poemática de nuestro siglo XV, es una obra de Juan de Pedraza, segoviano, de espíritu completamente popular. Compuso su obra en estrofas de arte mayor, salvo la loa, ateniéndose a su modelo. Esta *farsa* de la *Danza de la Muerte* [1]) presenta a un papa, un rey, una dama y un pastor, en siluetas dignas de un grabado germánico. Todos estos personajes son sorprendidos en sus adecuados lugares por la Muerte. La Razón, la Ira y el Entendimiento intervienen al final dando la explicación moral del drama, sobrio y animado.

Aun es más sencilla la trama de una *Farsa de la Muerte* del extremeño DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, cuyas obras hicieron las delicias de los canónigos de su ciudad [2]). En la citada obra no hay más personajes que un pastor, un viejo, un galán y la Muerte. Corresponde como toda la producción de este autor, a un género prosaico formado por los detritus de motivos satíricos y devotos me-

[1]) «Farsa llamada Danza de la Muerte en que se declara cómo a todos los mortales, desde el papa hasta el que no tiene capa, la Muerte hace en este mísero suelo ser iguales, y a nadie perdona; contiene más: como cualquier viviente humano debe amar la razón, teniendo entendimiento della, considerando el provecho que de su compañía se consigue. Va dirigida a loor del Santísimo Sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia.» Véase texto y notas por GONZÁLEZ PEDROSO en la «Biblioteca de Autores Españoles», t. LVIII, pág. 41.

[2]) Después de muerto Diego Sánchez de Badajoz, su sobrino Juan de Figueroa — de Talavera (Badajoz) — publicó la *Recopilación en metro*, cuya aprobación lleva fecha de 1552. Edición: *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz reimpresa del ejemplar único por el... Sr. D. V. Barrantes*, en «Libros de Antaño», t. XI y XII. Consúltese: J. LÓPEZ PPUDENCIO, *El Bachiller Diego Sánchez de Badajoz*, Madrid, 1915; RODRÍGUEZ MOÑINO, *Teatro extremeño del siglo XVI*. Respecto a la cronología precisada del teatro de Diego Sánchez de Badajoz, la referencia a un eclipse de sol en la *Farsa de Abraham* ha hecho pensar en el año 1539, y de otra parte la *Farsa militar* alude a la batalla de Mühlberg (1547).

dievales, con total ausencia de poesía. Sólo cuando la misma índole ruda y seca del autor se mueve en su propio campo, que viene a ser el de los «juegos de escarnio» de la Edad Media, como en la *Farsa del matrimonio* o la de *la Hechicera* logra interesar como una representación del carácter extremeño que siglos después alentará en las sátiras literarias de un Forner y un Gallardo. El teatro plebeyo de Diego Sánchez toca diferentes géneros desde los cuadros costumbristas a los temas arrancados de la Biblia, como la *Farsa de Tamar* [1]) o la *del Rey David* [2]).

La más importante muestra del tema de la «danza macabra» en el teatro español del siglo XVI es el auto o farsa de *Las Cortes de la Muerte* de MICAEL DE CARVAJAL [3]), que, según la primera edición conocida, acabó Luis Hurtado de Toledo [4]). Se trata de una de las obras más famosas y representadas en la segunda mitad del siglo XVI, que se recuerda todavía por el episodio de la carreta de las Cortes de la Muerte de la segunda parte del *Quijote* (capítulo XI). La extensión y el aparato escénico superan a los de todos los dramas españoles compuestos antes. En torno al asunto general de las cortes que convoca la Muerte y a las que asisten los mortales descontentos casi siempre de la brevedad de sus vidas, se moldean escenas animadas a base de motivos populares, como las de los ladrones y los frailes, los rufianes, el pastor que ofrece una versión ingenua de la parábola de la oveja perdida, o Beatriz

[1]) Se refiere a la aventura de Tamar, viuda de Onán, con su suegro Judá *(Judas)* (Génesis, cap XXXVIII).

[2]) Según RODRÍGUEZ MOÑINO (obra citada), pertenece a Diego Sánchez la *Tragicomedia alegórica del Paraíso y el Infierno*, Burgos, 1539, en que aparecen los navíos que conducen al cielo y a la condenación. Se trata de una degeneración de la trilogía de las *Barcas* de Gil Vicente, en que, con arreglo a la técnica posprimitiva, se pierde todo el sentido poético y la farsa se hace grosera. Este carácter se aviene con la aspereza rústica de Diego Sánchez de Badajoz.

Edición: *Teatro español del siglo XVI* («Bibl. Madr.», X).

[3]) Micael de Carvajal nació en Plasencia; compuso la *Tragedia Josefina* en 1535; hizo estudios de Sagrada Escritura. Consúltese: CAÑETE, *Teatro español del siglo XVI* (Micael de Carvajal, pág. 107).

Edición de *Las Cortes...* en la «Biblioteca de Autores Españoles», t. XXXV.

[4]) Nació en Toledo (¿1530?), compuso la *Tragedia Policiana*, derivación de *La Celestina;* fué parroco de San Vicente de Toledo; escribio el libro de caballerías *Palmerín de Inglaterra* y las composiciones líricoamorosas *Espejo de gentileza, Hospital de galanes enamorados, Hospital de damas heridas de amor*, etc., además del poema *Historia de San José* (1598, el mismo año del poema de Valdivielso) y de la traducción de las *Metamorphosis* de Ovidio.

Consúltese: LA BARRERA, *Catálogo*, págs. 188-194. Rodríguez Moñino discute la intervención de Hurtado en *Las Cortes de la Muerte.*

la cortesana que describe el tipo de «Sancha la cumplidera», eco en la picaresca y la hechicería de la *madre Celestina*. Se acude a los tipos más pintorescos como los moros y judíos, el cacique indio, el portugués, o a motivos folklóricos como las lámparas de aceite más o menos colmadas que simbolizan las vidas de los humanos. El público quedaba admirado de las vistosas apariencias en que surgían ángeles de las nubes y de los tañidos lúgubres de las trompetas destempladas, y se deleitaba al oír canciones y expresiones de todo género archipopulares. Por no faltar de todo, hasta se simula al fin un auto de fe en que se va a quemar a Lutero. La intransigencia y la grosería de expresión se explotan también en la farsa. Sin embargo juzgaríamos muy imperfectamente a los autores, si creyéramos que carecían de sentido crítico en la cuestión religiosa. Con arreglo a una tradición muy española contrasta el antiprotestantismo más duro con una amplia sátira erasmista de los defectos de los representantes de la Iglesia. Se describen los conventos de monjas como lugares de tedio y desabrimiento, de murmuraciones y rencillas, bajo las órdenes de una necia y desgraciada abadesa. Las doncellas encerradas desde la primera edad se desesperan y maldicen la hora de la profesión, como en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés. La Iglesia exterior se olvida de los pobres y los abandona, mientras sus magnates se visten de púrpura y seda. La descripción del obispo es típica de un discípulo de Erasmo:

> Vuestro puñalico al lado
> el roquete tan vistoso,
> el gorsalico labrado:
> pues, ¿la barba? — De un soldado
> es más que de un religioso.
> Por ventura, ¿andaba así
> San Pedro vuestro mayor?
> Decí, padre, me decí,
> ¡cierto enviaron aquí
> un galán procurador!
> ¿Y anda así todo el ganado
> eclesiástico vestido,
> tan a punto repicado?
> Papagayo tan pintado
> de la India no ha venido.

Al mismo tiempo se insiste en el sentido de la fragilidad humana del dominio de la muerte sobre ricos y pobres, del pesimismo

castellano, que encierra a la vez ascetismo moral y democracia igualatoria. La obra es un conglomerado de motivos más que una lógica y perfecta acción bien desarrollada, que interesa hoy como una pieza arqueológica más que como un drama de belleza conseguida. Mucho más fina es la técnica de una intensa y poética tragedia bíblica de Carvajal, *La Josefina*, sobre la historia del José del Génesis. En cinco actos se desenvuelve la historia de Josef vendido por sus hermanos, asediado por Zenobia la mujer de Putifar y elevado a favorito del Faraón después de la interpretación de los sueños. El autor reconocía que su obra era como un jardín de deleites, de hermosas y perfumadas flores. Esta fragancia emana de todos los detalles, desde el fino pormenor de José cautivo, orando, en el camino, ante la sepultura de su madre, hasta el exquisito tacto con que se desenvuelven las escenas de la castidad del protagonista. Aunque la parte en que se descubren los sueños flaquea en comparación con el principio de la obra, el último acto con la prueba de Benjamín y la llegada de Jacob vuelve a poseer intensidad dramática. Un coro de tres doncellas interviene al final de los actos derivando de un sentido humanístico clásico que interesa hacer resaltar [1]). *La tragedia Josefina* es la más bella muestra del teatro de tema del Antiguo Testamento en la época prelopista.

Tambien corresponde a la zona de influencias de la «Danza» de los muertos, además de los temas bíblicos, la obra de un interesante dramaturgo toledano, SEBASTIÁN DE HOROZCO (¿1510?-1580). Su *Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados* presenta escenas diversas dentro de una gran regularidad y sencillez. Desde el niño que no habla todavía, quitado de las manos de la madre, hasta el viejo encorvado, toda la vida del hombre está bajo el dominio de la Muerte. También ésta es la señora y dominadora de todos los estados de la tierra que salen al escenario: el papa, el emperador, el cardenal, el caballero y el escudero, el fraile, el labrador.

Del Antiguo Testamento procede la *Representación de la historia de Ruth*, con el amplio sentido que poseerán después los

[1]) Texto: «*Tragedia llamada Josefina*, sacada de la profundidad de la Sagrada Escriptura y trobada por Micael de Carvajal de la ciudad de Plasencia. Va precedida de un prólogo al lector escrito por D. Manuel Cañete» («Sociedad de Bibliófilos Españoles», 1870).

dramaturgos del ciclo de Lope. La esencia dramática procede de la Biblia, pero, como indica el autor, se introducen personajes nuevos dentro de una verdad poética, como el mayordomo de Booz —«aunque de él no se hace mención en la historia de la Biblia»—, y el Bobo, criado de Ruth y Noemí, el gañán Reventado, y otros dos pastores, «porque la representación sea más sabrosa y por dar gusto a los oyentes». Se trata del desarrollo de la parte anecdótica al lado del asunto elevado y de la adaptación del tipo cómico al marco del drama bíblico, como lo harán Tirso y Lope. Este sentido de zurcir verdaderos entremeses al asunto principal constituye uno de los motivos más pintorescos y acertados de Horozco. Así, en la *Representación* evangélica sobre la curación del ciego en San Juan, aparece un Lazarillo cuyas burlas son parejas a las de su homónimo de la novela picaresca, y pasa un «entremés» entre un procurador y un litigante. En ocasiones presenta una sucesión de escenas con ritmo análogo al de las *Cortes de la Muerte*, como en la «representación» de la parábola del Padre de familias y los jornaleros de la heredad. El gusto por los motivos costumbristas se da especialmente en un vivo y chillón entremés, que se representó en un convento de monjas de Toledo. El pregonero, el aldeano, el buñolero y el fraile exceden en gracia a las figuras de los «pasos», menos complejos, de Rueda. En toda la producción de Horozco resaltan los rasgos erasmistas. En el citado entremés, demostrando el amplio sentido de libertad que se sentía en los monasterios toledanos, no hay inconveniente en ofrecer a los oídos de las hermanas evangelistas el pregón de una doncellez perdida «cabe la iglesia mayor», y al fraile borracho y comilón que visita las casas de las cortesanas,

> so color que les quería
> predicar algún sermón [1].

[1]) Texto: *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Sevilla, 1874 («Sociedad de Bibliófilos Andaluces»).

A un género semejante al de las *Representaciones evangélicas* de Horozco y a una técnica difusa y extensa como la de las *Cortes de la Muerte* corresponde la obra de Luis de Miranda, natural de Plasencia como Carvajal, *Comedia Pródiga*, impresa en Sevilla, 1554. La parábola del hijo pródigo se desenvuelve en siete actos abundando los episodios y la parte picaresca del tema, tal como ya se había apuntado en la obra analizada del *Códice de autos viejos* del mismo asunto, pero con muchísima más riqueza de caracterización y variedad, próximas ya a Tirso. Véase la edición de J. M. DE ÁLAVA, 1868 («Bibliófilos Andaluces»).

El carácter devoto se aúna con el sentido heroico nacional en el bachiller

El intento de comedia y de tragedia clásicas

Desde los primeros años del siglo XVI los humanistas habían intentado aclimatar en España la tragedia de abolengo grecolatino. Esta tendencia sólo produjo obras de un mero valor histórico. El espíritu castellano no se aviene con la sistemática regularidad sencilla del género, y por eso en su momento áureo no producirá un Racine sino un Lope. El drama hispano no procede por el análisis minucioso, dentro de poca acción, de la pasión de un personaje, sino que necesita todo el ímpetu barroco de una intriga compleja en torno a la cual se esbozan tipos que rápidamente cruzan las tablas. Cuando el sistema se impone a la fantasía, no se trata de las sobrias líneas de la tragedia clásica, sino de las retorcidas columnas salomónicas de la comedia ideológica de Calderón. Los intentos de imitación grecolatina en el siglo XVI revelan bien a las claras la incapacidad de nuestro genio. Cuando se llega a la apariencia de unidades clásicas, se suele escamotear la verdadera acción y prolongarse indefinidamente episodios secundarios que nada tienen que ver con la misma esencia del tema. Se puede llegar a simular una unidad de tiempo y de lugar, pero en el fondo está burlada la misma unidad de acción. Los cultivadores de la tragedia o la manera clásica o son únicamente humanistas que traducen, o eruditos sin alma dramática que sólo sienten la máscara de la representación. Es curioso señalar que hasta para

Bartolomé Palau, aragonés, autor de la *Historia de Santa Orosia*, especie de comedia de santos en germen (1530), en que se supone a la protagonista esposa del rey don Rodrigo, escenificándose episodios del último godo, la Cava y don Julián. Su *Victoria Christi*, por otra parte, corresponde al género de los grandes misterios cíclicos del teatro francés del siglo XV. Palau es autor, además, de la «farsa» de la *Custodia del hombre* (1547), moral, alegórica, y de la costumbrista farsa *Salmantina* (1552). Textos: *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, en la «Revista Hispano-Americana», Madrid, 1881 (edición FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE); *Victoria de Christo*, edición ROUANET (*Colección de autos, farsas...*, tomo IV); *Farsa Salmantina* («Bulletin Hispanique», 1900, edición MOREL-FATIO).

Consúltese: L. ROUANET, *Bartolomé Palau y su obra «Farsa llamada Custodia del hombre»*, en el «Archivo de Investigaciones Históricas», 1911; SERRANO Y SANZ, *Bartolomé Palau y su «Historia de Santa Librada»* («Boletín de la Academia Española», 1922); MENÉNDEZ Y PIDAL, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, t. II («Clásicos Castellanos», págs. 43-44); HOUSE, *The Sources of Bartolomé Palau's «Farsa Salmantina»*, en «The Romanic Review Quarterly», Nueva York, 1913.

las traducciones se tendía a las obras menos regulares dentro de los verdaderos límites clásicos de la tragedia y la comedia. Así, en el *Anfitrión* de Plauto, se ha advertido que, por representar a la vez dioses y hombres, y personajes de diferentes clases sociales, no era el verdadero modelo de la comedia, de motivos completamente democráticos. Pues bien, esa maravillosa mezcolanza de motivo religioso y satírico de los amores de Júpiter y Alcmena atrajo la atención de nuestros humanistas, entre las comedias latinas que podían conocerse. El doctor López Villalobos tradujo el *Amphitruo*, ya en 1515, aunque sin pensar en su representación; pero expresando en sabroso castellano, con bastante exactitud, la gracia de dicción y de situaciones del original [1]). También sintió la fuerza de contrastes de esta obra el humanista HERNÁN PÉREZ DE OLIVA [2]), que en su juventud universitaria escribió la *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o comedia de Anfitrión, tomando el argumento de la latina de Plauto*. Más que una traducción literal, Oliva presenta un arreglo con bastante libertad, suprimiendo párrafos y aun personajes y añadiendo disertaciones filosóficas. Realmente Oliva sintió la tentación de re-crear el *Anfitrión*, correspondiendo a la línea extensa de las concepciones nuevas postplautinas que lleva hasta al delicioso *Anfitrión 38* de Giraudoux. La traducción de Oliva se publicó sin fecha ni pie de imprenta en 1526 [3]). Sin embargo, Hernán Pérez de Oliva es

[1]) FRANCISCO LOPEZ DE VILLALOBOS nació a fines del XV. Médico de cámara de Fernando el Católico, de Carlos V y del príncipe Felipe (después Felipe II), fué famoso por sus rasgos de ingenio, escribió libros de Medicina y el notable *Libro de los problemas*, «que contiene dos tractados: el primero es de cuerpos naturales; el segundo es de cosas morales, conviene a saber: del hombre y de sus costumbres y maneras». Véase esta obra en «Autores Españoles», t. XXXVI.

[2]) Oliva nació en Córdoba hacia 1494. Su padre había sido bachiller en Medicina. Estuvo en Salamanca desde 1511, siendo profesor en su Universidad. Viajó por Europa, diciéndonos él mismo: «Creciéndome el amor de las letras, con el gusto dellas fuí a París, do estuve entonces dos años oyendo; y si era bien estimado entonces algunos lo saben de los que aquí me oyen; de París fuí a Roma ... y estuve tres años en ella, siguiendo ejercicio de filosofía y letras humanas y otras disciplinas». Fué protegido por León X, y al cabo de algún tiempo en que volvió a París, regresó a España. «Mar y tierra... he conocido», decía significativamente. Llegó a ser rector de la Universidad de Salamanca. Dominó la expresión en latín y castellano, fué hábil en la dialéctica y dominó materias de geometría, cosmografía y arquitectura; explicó materias filosóficas (leyó los libros *De Generatione y de Anima* y a su vez trató «de cosas muy nuevas»). Murió en 1531. Véase WILLIAM ATKINSON, *Hernán Pérez de Oliva. A bibliographical and Critical Study* («Revue Hispanique», tomo LXXI, págs. 309 y sigs.).

[3]) Consúltese: MENÉNDEZ Y PELAYO, *Páginas de un libro inédito* («Ilus-

más importante aún que como adaptador de Plauto, como iniciador de la tragedia de fuentes griegas. Oliva ha llegado a las más puras formas poéticas de la dramática antigua. De Sófocles y Eurípides proceden sus traducciones en prosa: *La venganza de Agamenón*, versión de la *Electra* de Sofocles, y la *Hécuba triste*, adaptación euripidiana. En ambas, escritas en estilo sencillo y puro, aunque con cierta retórica propia del humanista, se cometen de intento ciertas modificaciones, ampliando transformando, aunque no siempre ganen los originales. La importancia de estas adaptaciones fué reconocida en su tiempo, y de ello es una prueba la versión portuguesa de Enrique Ayres Victoria (1536), que es una piedra angular del renacimiento trágico lusitano. Aparte de su significación en la historia del teatro, Oliva es un gran humanista de la primera mitad del XVI, como lo atestiguan obras como el famoso *Diálogo de la dignidad del hombre*, lleno de ideas originales y de motivos renacentistas, como la defensa de la lengua romance para la especulación filosófica. Se halla formado por tres disertaciones de tipo escolástico. Escribió, también, en prosa, el *Razonamiento sobre la navegación del Guadalquivir*, y el curiosísimo, para la vida humanística y universitaria de entonces, *Razonamiento de Salamanca* [1]).

Un caso de tragedia clásica aparece bastante perfecto dentro de ciertas insuficiencias técnicas. Aquí la acción no está rellenada, ni escamoteada, sino que el patetismo natural, sin violencia, se desarrolla dentro del límite de las unidades. Pero en este caso, nueva relación lusitanocastellana, la victoria se debe al original portugués. La «saudosa» historia de los amores y la muerte de doña Inés de Castro se había recortado dentro del odeón clásico del poeta Antonio Ferreira, que vistió de alto coturno la esencia líricamente melancólica, aludida por Camões, después, en las más bellas estrofas de *Os Lusiadas*. De esta tragedia *Castro*, procede la obra castellana a que me refiero: la *Nise lastimosa* de fray Jerónimo Bermúdez [2]). La materia patética se desenvuelve perfec-

tración Española y Americana», 1875, 8 y 15 de marzo); A. BRAVO RIESCO, *Noticia de las traducciones en lengua castellana de las comedias de Plauto* «Memoria doctoral», Salamanca, 1927).

[1]) Consúltese HENRÍQUEZ UREÑA, *Pérez de Oliva*, Habana, 1914; y el citado e interesantísimo trabajo de ATKINSON. Este mismo hispanista ha editado el *Teatro* de Hernán Pérez de Oliva en «Revue Hispanique», LXIX, 1927, páginas 521 y sigs.

[2]) Nació en 1530 (?), en Galicia. Religioso dominico, enseñó teología en Salamanca y viajó por diversos países, entre ellos por Portugal. Las *Nises* se publicaron con seudónimo: *Primeras tragedias españolas de Antonio de Sa a.*

tamente dentro de los cinco actos, en que se logran escenas de animado movimiento o de tierna emoción. La intervención del coro en el diálogo con la princesa en el acto tercero, posee ímpetu dramático, adaptándose a la angustiosa situación de la llegada del rey:

DOÑA INÉS. ¿Qué dices? ¡Habla!
CORO. No puedo... lloro.
DOÑA INÉS. ¿De qué lloras?
CORO. Veo
ese rostro, esos ojos, esa...
DOÑA INÉS. ¡Ay triste!
¡Triste de mí! ¿qué mal, qué mal tamaño
es ese que me traes?
CORO. Mal de muerte...

El acto siguiente con las súplicas de doña Inés, con sus hijos que, no hablan, ante el rey, que vacila entre la voz del corazón y lo que cree razón de estado, imponiéndose ésta a todo, como una fatalidad de tipo helénico, posee extraordinaria grandeza. Mas en toda la acción la gloria que puede corresponder al teatro castellano está velada por la del original portugués, que Bermúdez adapta o amplía, aumentando a veces rasgos de verdadera belleza, pero en lo esencial limitándose casi a traducir. Para la versificación se emplean el endecasílabo suelto en el diálogo y versos sáficos y adónicos y rima en el medio, para el coro. Interesa ver cómo del Oeste ha llegado esta corriente de ternura al centro escénico español que producirá en la época áurea una derivación maravillosa: el *Reinar después de morir*, de Luiz Vélez de Guevara. Cuando fray Jerónimo se encontraba sin el modelo de Ferreira, oscilaba entre la fina delectación lírica de su temperamento *húmedo* gallego y la dureza de tradición de su claustro, tan ascética. Por esto la segunda parte de la tragedia, la *Nise laureada* junta los horrores del suplicio de los autores de la muertes de Inés con disquisiciones

Madrid, 1587. El autor murió en 1599. Se ha discutido la anterioridad o posterioridad de la obra de Ferreira, pero tal como se halla la cuestión parece indudable la prioridad del poeta portugués. Consúltese: MONTIANO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750; A. APRÁIZ, *Doña Inés de Castro en el teatro castellano*, Vitoria, 1911; CRAWFORD, *The influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's «Castro» and Bermúdez's «Nise lastimosa» and «Nise laureada»*, en «Modern Philology», Chicago, 1914.

Texto de las *Nises* en *Tesoro del teatro español* de OCHOA, I.

ejemplares sobre el deber y la realeza y algunas gotas de paisaje lírico que parece que vibran fuera de su ambiente. El conjunto dista mucho de conseguir la unidad de interés y belleza de la obra precedente.

A la corriente portuguesa hay que añadir la del punto opuesto, Valencia [1]), que recogía las formas italianas del teatro. El editor TIMONEDA, del que ya nos hemos ocupado como cuentista [2]), en la colección *Turiana* (1565), publica varias obras interesantes desde el punto de vista de la corriente clásica. Dos comedias de Plauto aparecen traducidas en prosa: el citado *Anfitrión* y los *Menemnos* (Valencia, 1559). El autor se preocupa ante todo del modo de hacer las comedias más asequibles al público, advirtiendo que la primera está «puesta en estilo que se puede representar», y la segunda esmaltada de graciosa forma y «elegantes sentencias» [3]). La participación de Timoneda en estas piezas es innegable, pero no lo parece tanto en lo referente a las contenidas en la *Turiana*, en la que acaso no pasó de editor o, a lo más, de adaptador [4]). Con todo, se halla ahí una interesantísima composición de tema clásico, fechada en 1564: la *Tragicomedia llamada Filomena*. Aunque no sea autor, hay que agradecer a Timoneda el sacar del olvido la composición. El nombre dado de «tragicomedia» indica ya que se han yuxtapuesto elementos distintos, interesantes para ver cómo reaccionaba el verdadero gusto popular ante los motivos mitológicos. Las siete escenas de la obra desenvuelven novelescamente el asunto, con variaciones de lugar y con realización de la acción

[1]) Valenciano era Miçer Andrés Rey de Artieda (1549-1613), estudiante de Derecho en Lérida y Tolosa, capitán de infantería, que guerreó en el socorro de Chipre y además, como Cervantes, en Navarino y en Lepanto, y figura en la «Academia de los Nocturnos» de Valencia. Apareció su tragedia *Los amantes* en 1581, sobre el tema de los «amantes de Teruel» don Diego de Marsilla y doña Isabel de Segura.

Texto: Edición F. CARRERES, Valencia, 1908 (estudiada por F. MARTÍ GRAJALES). Consúltese: E. COTARELO, *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel*, 1907.

[2]) Textos del teatro: *Autos sacramentales* («Autores Españoles», LVIII); teatro profano en *Obras completas* de TIMONEDA, t. I («Sociedad de Bibliófilos Valencianos», Valencia, 1911); *Ternario espiritual*, ed. ELOY DÍAZ-JIMÉNEZ MOLLEDA, Valencia, 1944.

[3]) En 1554 se publicó una traducción anónima de *Amphitrión*, basada en los textos de Villalobos y Oliva, pero introduciendo modificaciones diversas.

Sobre la influencia de Boccaccio unida a los textos de Plauto en Timoneda, véase: C. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Notes on the «Amphitrion» and «Los Menemnos» of Juan de Timoneda*, en «The Romanic Review Quarterly», Nueva York, 1914.

[4]) Según MENÉNDEZ Y PELAYO, en edición de *Obras completas*, I.

entera ante el espectador. Esta difusión en el desarrollo del tema se aparta de los cánones clásicos, pero se anticipa al procedimiento de Lope de Vega. No faltan detalles bellos, como el presentimiento de la desgracia de Filomena por su padre en la escena de la despedida, y la de ella admirando el paisaje en la escena cuarta, dentro del ambiente poético, lírico, de toda la obra. El gracioso Taurino, que interviene en casi toda la acción, supera a los «bobos del ciclo coetáneo y se acerca al tipo de la época nacional. La escena quinta, con los pastores Silvestro y Sorato, que encuentran a Filomena herida y abandonada, hace las veces de un verdadero intermedio. Timoneda, ya en sus obras, ya en las que recogía y refundía, tendía a un halo poético que vivifica en un sentido lírico la escena, adelantándose a este aspecto de Lope. Así sucede en piezas sacramentales como *Aucto de la oveja perdida*, en que bajo el popularismo de zamarra pastoril late una fina ternura que se expresa en canciones y giros populares. Bellezas de este orden emocional y folklórico se hallan en las otras piezas sagradas de este avisado seleccionador. Sentía el encanto de una narración y de un cantar y podía realizar sus posibilidades dramáticas. Su sentido de la comedia latina y de la mitología apta para desarrollarse según un plan novelesco y poéticamente anacrónico, y el folklorismo aplicado a asuntos de otros hacen de Timoneda, editor o autor, uno de los más simpáticos y variados predecesores del «Fénix de los Ingenios».

También del ambiente valenciano brotó la producción áspera y dura — polo opuesto a Timoneda — del poeta épico y dramaturgo Cristóbal de Virués (1550-1609) [1]), que, de una parte, quiso llegar a la forma más pura y lineal de la tragedia, y de otra, se dejó llevar por una especie de retórica del patetismo en dramas novelescos. Del primer caso es un ejemplo significativo su *Elisa Dido, tragedia conforme al arte antiguo*, hecha según el estilo de griegos y latinos *con cuidado y estudio*, en forma grave y heroica. Se perfila una imitación de la severa línea arquitectónica («al lugar donde está proporcionada») del sistema de Sófocles, con una acción sencilla y un coro de intervención adecuada. Pero dentro del rigor formal de las tres unidades del Renacimiento, el conjunto no logra

[1]) Textos: *Obras trágicas y líricas*, Madrid, 1609; *La gran Semíramis*, edición Londres, 1858, Consúltese: C. V. Sargent, *A study of the dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Nueva York, 1930.

posecer el fuego de los modelos. Es un caso típico de la incapacidad interna del dramaturgo español por la tragedia clásica. Como advertía Moratín, la verdadera acción dramática podría condensarse en dos actos, ya que el resto es sólo un alargamiento de los motivos inesenciales. Toda la parte de Ismeria y de Seleuco es casi superflua, y el interés se recluye en la parte referente a Dido y Yarbas. En las otras tragedias Virués trata de conciliar la severidad trágica con los motivos novelescos, «habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre». Cuando en *La infelice Marcela* el teatro representa «un monte espeso con una cueva», advertimos ya la presencia de los motivos *frondosos* y de claroscuro del paisaje de la época barroca, así como en el asunto de *La gran Semiramis* asistimos a un preludio — duro e informe — del arte retorcido de *La hija del aire* de Calderón. Al penetrar en la sala del palacio de un rey de León, en *La cruel Casandra* o en el tema de la seducción de una princesa intentado entre escenas de bandoleros y pastores, el motivo de la variedad del teatro del siglo XVII asoma distintamente debajo de la máscara trágica de la escena griega.

En la misma derivación hacia una retórica del horror y una acción novelesca están las dos tragedias la *Isabela* y la *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola. La confusa aglomeración de preludios de comedia de santos, de martirios y mezcla del tema griego de la fama con la inmortalidad católica, y del asunto de moros y españoles sirve sólo para acreditar — en la *Isabela* — algún brote lírico del poeta aragonés y para desautorizarle como dramaturgo [1]).

El caso preciso de la evolución de los asuntos clásicos hacia la técnica novelesca de un teatro nuevo, puede observarse en *La honra de Dido, restaurada,* del poeta Gabriel Lobo Lasso de la Vega [2]), en que el asunto de la tragedia de Virués se desenvuelve

[1]) Textos de las tragedias de Argensola: *Parnaso español* de LÓPEZ DE SEDANO, t. XVI, y *Tesoro* de OCHOA, t. I. Consúltese: CRAWFORD, *Notes on the tragedies of Lupercio Leonardo de Argensola* «Rom. Rev. Quarterly», 1914), además de la obra citada de O. HOWARD GREEN, *The Life and Works of Lupercio Leonardo de Argensola.*

[2]) Nació en Madrid en 1559, perteneciendo al noble linaje de los Puertollano, fué de la guardia de «los Continuos» de Felipe II y su sucesor.

Textos: *Primera parte del Romancero y Tragedias,* Alcalá, 1587 (además de la *Honra de Dido,* que analizamos, contiene la tragedia de la *Destrucción de Constantinopla);* el *Cortés valeroso, o la Mexicana* (poema), Madrid, 1588 (nueva edición enmendada y añadida por su autor en 1594); *Elogios en loor*

con mucha más acción y variedad. El introito dirigido al público y completamente aparte de la obra podrá parecer un rezagado recuerdo de la época de Naharro, pero no hay que olvidar que la *loa* de la época de Lope viene a ser lo mismo. La acción representa en escena los amores de Dido y su esposo Siqueo, la muerte de éste a manos de su avaro hermano Pigmalión, la navegación y huída de la joven viuda, la fundación de Cartago, las pretensiones de Hyarbas y el suicidio de la casta matrona. El elemento decorativo, francamente renacentista, del «sonoro resonar» de los tritones, convocados por Neptuno; y de la retórica apoteosis con Diana y la Fama, junto a escenas de hambre en el asedio de una ciudad y las lamentaciones lacrimosas de las protagonistas, hace pensar en un teatro que sirve de puente entre la tragedia grecolatina del siglo XVI y la comedia nacional de Lope. La primera parte del teatro cervantino — la correspondiente al *Trato de Argel* y a *La Numancia* — se halla en esta misma situación [1]).

Las teorías literarias de la época se avenían a un concepto neogriego del teatro, aunque con un sentido mucho más amplio que el que había de privar en la Francia del siglo XVII. Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* afirmaba las unidades dramáticas, pero haciendo salvedades de gran discreción. El influjo de Aristóteles y de Horacio en este sabio humanista, y aun el propósito de contrarrestar el ejemplo de la primera época del teatro de Lope, pudieron anular en este platónico de la estética un amplio sentido de comprensión. Entrado el siglo XVII, las *Tablas filológicas* de Francisco Cascales en 1617, y sobre todo la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas, en 1633, representan un cambio de gusto, a pesar de la obsesión antigongorina del primero. El segundo corresponde del todo a una nueva concepción capaz de abarcar el teatro nuevo de su tiempo.

de los tres famosos varones Don Jaime rey de Aragón, Don Fernando Cortés... y Don Alvaro de Bazán..., Zaragoza, 1601; *Manojuelo de romances, nuevos y otras obras*, Barcelona, 1601.

[1]) Frente a la dramatización de la castidad de Dido en Virués y Lasso, hay un precedente del tema erótico virgiliano (que tratará después Guillén de Castro) en la antigua *Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido*, 1536 (véase GALLARDO, *Ensayos*, IV, col. 1460).

La tradición popular y los temas italianos. Lope de Rueda

En la doble vertiente del teatro breve popular, salpicado de chistes del *pastor* o el *bobo* y casi improvisado en un medio pintoresco y costumbrista, y de las aventuras novelescas de las comedias representadas por los cómicos italianos, se pudo colocar un ingenioso hombre de teatro, actor y autor, y a la vez excelente hablista vernacular, el batihoja Lope de Rueda, nacido y formado en el medio bullicioso e intelectual de la Sevilla del siglo XVI [1]).

Sentía una gran atracción por el tipo de comedia eglógica o coloquio de pastores, italianizante como la farsa de aventuras novelescas, que en su época le valió grandes elogios, como el de Cervantes [2]), pero su fuerte estaba en la adaptación al teatro del lenguaje, de las costumbres, de las supersticiones y tipos del bajo pueblo, que apenas se revestía en él de un artificio literario. Un diálogo rápido, una prosa cortante, ligera, sustituía a la conven-

[1]) Nació en 1510 (?), fué batihoja o batidor de panes de oro, se casó con la actriz Mariana, que había distraído, vestida de paje, con sus gracias y cantares al tercer Duque de Medinaceli. Actuó en representaciones importantes ante personas reales y magnates — Benavente, Sevilla, Madrid —. En Valencia, se casó en segundas nupcias con Ángela Rafaela. Al morir en Córdoba en 1565, dejaba una fama bien asegurada de la que nos ofrecen elogioso testimonio el político Antonio Pérez y Cervantes.

Textos: Las ediciones *princeps* fueron hechas en Valencia por Timoneda: *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias (Eufemia y Armelina)*, 1567; *Las segundas dos comedias (Engañados y Medora)*, 1567 (contiene además los coloquios de *Timbria* y de *Camila* y el *Diálogo sobre la invención de las calcas que se usan agora); El Deleitoso* (siete «pasos» y el coloquio *Prendas de amor)*, 1567. Ediciones modernas: *Obras*, edición Cotarelo (dos volúmenes), Madrid, 1908; *Registro de representantes*, edición Bonilla y San Martín, Madrid, 1917; *Teatro*, edición y prólogo de J. Moreno Villa («Clásicos Castellanos», LIX).

Consúltese: A. L. Stiefel, *Lope de Rueda und das italianische Lustspiel* (en «Zeitschrift für romanische Philologie», 1891); «Revista Española de Literatura, Arte e Historia» (testamento de Lope); E. Cotarelo, *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Madrid, 1898; J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVI*, Sevilla, 1898; S. Salazar, *Lope de Rueda y su teatro*, Santiago de Cuba, 1911; Moreno Villa, prólogo a la edición de «Clásicos» (Bibliografía, páginas 25-26).

[2]) «Yo dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento... Fué admirable en la poesía pastoril y en este modo ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja... Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora.»

Sobre la comedia pastoril en general en España, consúltese: J. P. Wickersham Crawford, *The spanish Pastoral Drama*, 1915.

ción de la estrofa poética, y junto a una escasa tradición escénica, el ejemplo de la prosa de *La Celestina* se continuaba con dignidad literaria. En los «pasos», género rápido y de máxima sencillez, el mundo vulgar de Rueda se ofrece desnudo a nosotros, en un retrato realista desprovisto de la más ligera elaboración o limitación de un arte [1]). Los caracteres del bachiller, el médico, o el estudiante, alternando con las más caricaturales del labrador, la negra o el vizcaíno son copias más o menos exageradas, en sus rasgos grotescos, de las figuras objetivas que se trataba de reproducir. De esta manera se tiende a trasladar la expresión, aunque sea incorrecta, de estos personajes, con objeto de producir nuevos motivos de hilaridad en el auditorio, como ocurre en el diálogo en que interviene la negra, introduciendo una costumbre que perdurará en los entremeses del siglo siguiente y en estos tipos cómicos, graciosos, cuando surgen en las comedias. El mundo cómico de Rueda carece de las complejidades ideológicas de un Gil Vicente o un Sebastián de Horozco. Nada de la sátira eclesiástica, de la crítica honda, de los dramáticos plenos de erasmismo. Salvo en las representaciones para nobles o personas reales, en que recurría Rueda a la forma fría, de época, de los coloquios pastoriles, el batihoja pensaba en un auditorio apartado de toda especulación intelectual, que tampoco se hubiera avenido al temperamento frívolo y superficial del actor. Por esto las situaciones de los pasos son simplemente motivos del pueblo para producir la risa, sin la menor complicación espiritual. Así en el «paso cuarto» o del *Convidado*, una burla picaresca vulgar, entre tres tipos, bien bosquejados, se desenvuelve con la máxima sencillez. El mismo «paso séptimo» o de *Las aceitunas*, que goza de fama universal [2]), es una sencilla aportación al tema de las ilusiones sin fundamento, a lo que con arreglo al carácter hispánico, tan propenso a este rasgo, llaman los ingleses «castles in Spain». El lenguaje castizo y la verdad realista es lo que sobrevive en este perfecto retrato de costumbres populares. De origen oriental, pasó la moralidad (fuente remota del *paso)* del *Calila* a un enxiemplo del conde don Juan

[1]) Sobre el primitivo entremés y su evolución, consúltese: W. Shapper Jack, *The early «entremés» in Spain: The rise of a dramatic form*, 1923.

[2]) Véase la cuidada edición de Northup en *Ten spanish farces*, Boston, Nueva York, Chicago, 1922. Traducciones inglesas: *The Olives*, por G. H. Lewis («The Spanish Drama», Londres, 1845); *The Seventh Farce of Lope de Rueda*, por W. H. H. Chambers («The Drama», Londres, 1903); alemana: *Die Oliven*, por Moriz Rapp («Spanisches Theater», Leipzig, sin año).

Manuel [1]), encontrándose en un episodio lleno de poesía del *Auto da Mofina Mendes* de Gil Vicente. Después de Rueda, en la fábula de la Lechera de La Fontaine y de Samaniego tiene sus más dignas continuaciones.

Como en todos los casos de gracia popular, el motivo erótico se presta a las más hilarantes malicias, como en el «paso tercero» (bautizado por Moratín con el título de *Cornudo y contento)*, donde la ironía intelectual de las narraciones de Boccaccio se convierte en socarronería de aldea [2]). No es éste el único entronque de Rueda con el gran ironista del trescientos. Del cuento noveno de la jornada segunda del *Decamerón* puede remotamente proceder (como el *Cymbeline* de Shakespeare) la trama de la comedia *Eufemia*. La relación con el teatro italiano, en Rueda es también considerable. El tema de los *Menecmos* de Plauto pasó, por medio de *Gl'inganatti* de Piccolomini (1531), a la *Comedia de los Engañados* del sevillano. *La Armelina* pudo inspirarse en *Altilia* de A. F. Raineri y *Il Servigiale* de G. M. Cecchi, así como *La Medora* procede de *La Cingana* de L. A. Giancarli. En todas estas comedias el motivo novelesco italiano da un cierto artificio arquitectónico a la pieza dramática, un marco en el que se encierran las escenas costumbristas, que son a manera de pasos entremezclados con la acción principal. El tipo de negra, que fué famoso en tiempo de Rueda, se da en la comedia *Eufemia* con los rasgos de un lenguaje cómico un tanto convencional, que seguirá empleándose en tiempo de Lope de Vega. Un personaje semejante es la negra Giomar de *Los Engañados*, que habla con ternura del hijo que tiene en la India «de San Juan de Puerto Rico». La riqueza folklórica de Rueda consiste en la gran cantidad de frases hechas, refranes, oraciones y supersticiones populares de que están salpicadas comedias como *La Armelina*, en donde en un castizo ambiente de herrería suena este ensalmo de la Inés:

> En el nombre sea de Dios:
> Que no empezca el humo
> ni el zumo,

[1]) «Enxiemplo VII, De lo que contesció a una muger que dizien donna Truhana.»

[2]) Para que pueda observarse la diferencia que existe entre esta gracia superficial y una compleja sátira a la vez cómica e intensa, basta comparar este paso con los entremeses «boccaccianos» de Cervantes, como *La cueva de Salamanca* o *El viejo celoso*.

torobisco,
ni lantisco,
ni ñublo que traiga pedrisco.
Los bueyes se apacentaban
y los ánssares cantaban...

Estas largas relaciones versificadas se conservan hoy en pueblos de España e Hispanoamérica [1]) y revelan la exacta objetividad de estos motivos de Rueda. Hoy, por encima del dramaturgo sobresale el gran hablista que llevaba en su esencia el batihoja sevillano.

Actor también, como Rueda, el madrileño AGUSTÍN DE ROJAS VILLANDRANDO [2]), compone comedias interesantes como *El natural desdichado*, relacionable externamente con *La vida es sueño* calderoniana, y especialmente la interesante miscelánea de *El viaje entretenido* (1603), que reúne gran copia de datos costumbristas, anécdotas y nombres sumamente interesantes para la historia de la escena coetánea [3]).

LO NACIONAL Y LO NOVELESCO EN JUAN DE LA CUEVA

En el ambiente humanístico de Sevilla se desenvolvió uno de los precursores más destacables de Lope, JUAN DE LA CUEVA (1550-1610) [4]). En los antiguos libros de literatura española,

[1]) La oración «al anima sola» que he encontrado en Puerto Rico, puede tener relación con la comenzada en la comedia *Eufemia:* «¡Oh ánimas del Purgatorio bienaventuradas! Poned en corazón [a] aquel hermano que con sus letras o con su persona me torne alegre y gozosa».

[2]) Consúltese: N. ALONSO CORTÉS, *Agustín de Rojas Villandrando* («Revista Castellana», 1923); G. CIROT, *Valeur littéraire du «Viaje entretenido»* («Bulletin Hispanique», XXV).

[3]) Véase H. A. RENNERT, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, 1909.

[4]) Juan de la Cueva nació en Sevilla (¿1550?), siendo de linaje no despreciable. Su genealogía está cantada por el autor en su poema inédito *Historia y sucesión de la Cueva*, arrancando, según él, del famoso don Beltrán, privado de Enrique IV. Con su hermano el después inquisidor don Claudio de la Cueva, está en Nueva España (1574-1577). De vuelta de Méjico se establece en Sevilla, en donde se representan sus obras dramáticas desde 1577. *Los siete infantes de Lara* se representa «en la Huerta de doña Elvira», en 1579, y en el mismo lugar en 1581, *El infamador*, «por el excelente y gracioso representante Alonso de Cisneros». Cueva murió en 1610.

Consúltese: FRANCISCO A. DE ICAZA, *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, Madrid, 1919; WULFF, *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, Lund, 1886-1887, y E. WALBERG, *Juan de la Cueva et son «Exemplar Poético»*, Lund, 1904 (ambos estudios en los anales de la Universidad de Lund, Suecia [Lund, Universitets Arsskrift]). En el estudio de Wulff se publica el *Viaje de Sannio* de Cueva.

Textos: *Comedias y Tragedias*, 1588 (privilegio de 1584); *Segunda parte de*

Cueva solía ser considerado como un poeta de índole nacional que sacaba conscientemente sus asuntos de la historia patria y desdeñaba las leyendas de griegos y romanos. Nada sin embargo más arbitrario. Icaza ha demostrado claramente la falsedad de esta silueta del dramaturgo, y ha podido perfilar al verdadero Cueva. Éste se halla en una posición de doble vertiente, entre las posibilidades pintorescas y los temas clásicos. Al llevar a las tablas tipos como el de Ayax o el de Mucio Escévola, el abolengo grecolatino se pone de manifiesto, pero también es verdad que aun en estos casos el sentido de lo novelesco le lleva a dar un desarrollo de aventura hasta a un tema de Tito Livio en que se basa la tragedia de la muerte de Virginia. Más claramente se revela este sentido pintoresco y anecdótico en la fuente de la historia de Ayax Pelamón. En este caso recurre Cueva a las *Metamorfosis* de Ovidio, adelantándose a los dramáticos de la centuria siguiente, que las tendrán muy en cuenta para sus piezas mitológicas. Al lado de los temas clásicos y novelescos del Renacimiento italiano, Cueva tuvo sin duda en algunas obras el sentido del drama nacional, preparando el terreno de Lope. Supo acudir, como después el Fénix, a las crónicas y los romances, tratando en escena el asunto del cerco de Zamora en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* o el tema nacional frente a la epopeya carolingia francesa de nuestro Bernardo. Esta *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* se anticipa, como en la anterior y en el tema de los Lara a dramas característicos de Lope. La forma de presentar el argumento de las comedias, a base de acción extensa, que se realiza ante los ojos del espectador, a diferencia de los relatos de la tragedia de influjo clásico, coloca también a Cueva en los umbrales del teatro del siglo XVII. Como Lope, fué ante todo un improvisador que tuvo un poderoso instinto de los asuntos dramáticos, pero careció de cualidades dramáticas esenciales. La sima que separa a los dos autores no puede ser más honda. Lope, aun en las comedias más superficiales se ve arrastrado por una poderosa corriente de poesía que acierta en los momentos culminantes de la acción y deja huellas geniales en escenas episó-

Comedias y Tragedias estaba preparada en 1595, pero no se conserva; edición de tragedias y comedias por ICAZA, con estudio, en «Bibliófilos Españoles», 1917; *El infamador, Los siete infantes de Lara* y *El ejemplar poético*, por ICAZA, en «Clásicos Castellanos», t. LX; *El infamador* y *Los siete infantes*, en la «Bibliotecas populares. Cervantes», C.I.A.P., t. XCV.

dicas, en detalles aislados. Cueva carece de la dignidad dramática, de la contención inteligente, del soplo de poeta. En cuando llega al momento culminante de la tragedia de *Los siete infantes de Lara* [1]) en el pórtico de la catástrofe resuenan banalidades inconvenientes. Claro está que en la dolorosa escena de Gonzalo Bustos ante las cabezas de sus hijos un instinto dramático adormecido sacude el sopor de la siesta borrosa del sevillano para hacerle adivinar la intensa tragedia de las gestas medievales. Así es autor escénico Cueva: con poderosas adivinaciones entre las lánguidas escenas en que corren y hablan personajes y personajes presididos por la musa de la facilidad. Este instinto irreflexivo que indudablemente existía en el alma del visitador de Nueva España, le hace adivinar la entraña dramática del asunto romano de la virtud y muerte de Virginia, adelantándose a la tragedia de Alfieri. La poesía de los romances sobre Gonzalo Bustos en la cena de Almanzor o sobre el cerco y reto de Zamora es aprovechada en las tragedias sobre estos asuntos a que hemos aludido [2]). Del mismo modo motivos del teatro latino pasados por el tamiz del Renacimiento, como el del postplautino «soldado fanfarrón» en la *Comedia del viejo enamorado*, o de la libertad ideológica de la época humanista al perdonarse el fratricidio por razones de estado en *El príncipe tirano* o disculparse por causas de amor en *La constancia de Arcelina*, de inmoralidad de ambiente casi boccacciana, se mezclan en este poderoso precursor de un teatro esencialmente barroco. La misma inconsistencia lírica, borrosa, de un difuso petrarquismo de su obra lírica [3]) envuelve en una neblina ligera las escenas improvisadas de su teatro.

[1]) Consúltese: MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda de los infantes de Lara* Madrid, 1896. La fuente de la obra de Cueva fué *La estoria del noble cauallero el conde Fernán-González, con la muerte de los siete infantes de Lara*, Toledo, 1511.

[2]) El mismo Cueva escribió el *Coro Febeo de romances historiales*, 1588, que corresponde al mismo género del *Romancero* de Laso de la Vega, más loable por la intención que por la realización torpe y prosaica, aunque en Cueva hay algunos ejemplos como el «Bachiller de un solo libro — y esse mal estudiado», o el «Lisis, si casarte quieres, — no es bien que yo te lo estorbe» que Icaza compara respectivamente con otros de Quevedo y Lope, para nosotros demasiado generosamente.

[3]) Las primeras composiciones líricas de Cueva corresponden a un italianismo neopetrarquista como las de Barahona de Soto, Espinosa o Gregorio Silvestre. Durante su estancia en Méjico produce dos géneros de poesía: «En las primeras — comenta acertadamente Icaza — describe y pinta lo que llama la atención en aquellas tierras, para llevarlo a conocimiento de los amigos que dejó en España, o para comentarlo entre sus nuevas segundas amistades de

Uno de los cuadros dramáticos más briosos surgió al calor de un resonante suceso coetáneo. En *El saco de Roma y muerte de Borbón* con la coronación «de nuestro invicto emperador Carlos V», la actualidad del tema y el instinto de la raza española cuyo «brío y saña ardiente» produce terror, se imponen en una rápida sucesión de escenas a las que sirve de marco el paisaje ruinoso del capitolio destruído y las iglesias saqueadas. Por entre mármoles caídos y sangre de inocentes pasea la caballerosidad cristiana del español, respetando a las matronas romanas, pero también la intransigencia religiosa dando muerte a un alemán luterano. Claro está que aquí se castiga el sacrilegio y el estupro; como en las más fuertes sátiras de nuestros erasmistas, la negación se detiene ante los dinteles del templo de la fe católica.

La más interesante sin duda de las comedias de Cueva es la de *El infamador*, con su rebelde y novelesco personaje de Leucino. Desde Moratín se ha señalado una relación entre este tipo escénico y don Juan Tenorio, que ha tratado de refutar Icaza advirtiendo que Leucino es sólo un difamador, que «no es burlador sino burlado», pues no logra seducir a Eliodora, sufriendo en cambio el castigo de sus calumnias, siendo por todo esto «lo menos donjuanesco posible». Conviene, con todo, no dejarse llevar de los argumentos demasiado estrechos. Con estas pruebas se negaría parte del «donjuanismo» del «Burlador» de Tirso, ya que no seduce a todas las mujeres por sus dotes personales, sino por las promesas de matrimonio, y en el caso de doña Ana sin llegar a vencer. Pero, sobre todo, el libreto de Da Ponte para el *Don Juan* de Mozart caería fuera de la línea de los «tenorios», a pesar de ser el caso — musical — de la mayor universalidad del asunto. Claro es que el precedente «donjuanesco» del Infamador es bastante remoto, pero en ocasiones tiene todo el empaque fanfarrón del Tenorio de Zorrilla [1]). Pero especialmente tiene relación con el

Méjico; en las segundas vive de recuerdos, y los canta con más sinceridad y desesperada nostalgia que ternura y poesía verdadera».

[1]) Leucino. ¿Cuál mujer a mi amor no fué obediente?
¿Cuál no aplacó de mis deseos las penas?

El criado Tercilo — «pregracioso» — contesta escépticamente, pero esto no tiene más valor que el de casos análogos de comedias de Lope y Calderón. Icaza niega el ambiente «de capa y espada» teniendo en cuenta los personajes mitológicos que intervienen, pero la época, aun en estos casos, daba un color costumbrista al desarrollo del tema, como en las comedias mitológicas de Lope y de Calderón, sin ningún sentido de parodia.

motivo del *Convidado de piedra*, la lucha del personaje con los poderes sobrenaturales, la intervención de las divinidades en el castigo del difamador. Como Cueva está aún en una línea dramática de influjo grecolatino, en vez de la estatua de don Gonzalo de Ulloa, caballero cristiano, actuará la figura de Némesis, diosa de la venganza. No faltan en la obra puerilidades y exageraciones psicológicas, como en el personaje de Eliodora, pero el contraste del brioso pecar con la expiación sobrenatural y el interés novelesco de la acción hacen que se recuerde con simpatía esta comedia, por otra parte cuidadosamente versificada.

CAPÍTULO XXXI

Los jesuítas: Ribadeneyra y el P. Mariana

San Ignacio y la Compañía de Jesús. — El P. Ribadeneyra. — La personalidad del P. Mariana: la Compañía, los espectáculos. — Mariana ante la política y la ascética. — Mariana, historiador: concepción y estilo de la *Historia de España*.

San Ignacio y la Compañía de Jesús

Los orígenes de la Compañía van unidos al signo universal de la época del Emperador. Íñigo de Loyola, que había nacido en 1491, vive la época del «cortesano» a lo Castiglione, de los tratadistas de la «perfección del triunfo militar», de los tiempos del Gran Capitán y de Carlos V. La defensa del castillo de Pamplona, en las guerras con Francisco I, tiene lugar el mismo año de 1521, en que el Emperador convocó la dieta de Worms. Los franceses baten la plaza, y Loyola arenga a sus soldados para defenderla. Ribadeneyra había dicho del Fundador que «comenzando ya a ser mozo y a hervirle la sangre, movido del ejemplo de sus hermanos, que eran varones esforzados, y él, que de suyo era brioso y de gran ánimo, dióse mucho a todos los ejercicios de armas, procurando de aventajarse sobre todos sus iguales, y de alcanzar nombre de hombre valeroso y honra y gloria militar». Relatando el sitio de Pamplona, dice el mismo biógrafo que cuando los ánimos de los defensores decaían, «pudo (Loyola) tanto con sus palabras, que les animó y puso coraje para resistir hasta la muerte al francés». Herido San Ignacio, y dispuesto, en su convalecencia, a seguir una nueva dirección en su vida, la época del Emperador tiene ya su soldado de Cristo y su luchador en pro de la ortodoxia en el momento delicado en que su orden va a aparecer. La «meditación de las banderas» en los *Ejercicios* de

Loyola es típica de su concepción de la nueva orden como una lucha: Cristo y Lucifer batallan, llamando a los suyos debajo de su bandera. Para la «composición de lugar», hay que imaginar «un gran campo de toda aquella región de Hierusalem, adonde el sumo capitán general de los buenos es Christo Nuestro Señor; otro campo en región de Babilonia, donde el caudillo de los enemigos es Lucifer». También hay en toda la meditación metáfora de espías, y de arengas, que deja en claro el aspecto militante que imprime a su obra en todo aspecto el antiguo valeroso soldado del Emperador. Mientras el erasmismo, con su exageración de defectos monásticos y una cierta complacencia más o menos subconsciente en la irreverencia, sobre todo en el sector hispano, más bien minaba el terreno que lo reformaba, Ignacio, que según nos cuenta Ribadeneyra sentía frialdad de espíritu al leer el *Enquiridión* de Erasmo, traducido por el arcediano del Alcor, sigue un rumbo totalmente distinto. Algún erasmista como Juan de Valdés iba a parar a la misma Reforma protestante; otros, como su hermano Alfonso, parecían complacerse en el mismo motivo de lo irreverente y sacrílego. Su «cristianismo interior» era tal que andaba cerca del protestantismo. La Reforma católica española sabe dirigir y encauzar este anhelo de superación religiosa, sin extravíos ni confusiones, y sabe a la vez renovar las costumbres y la forma.

La Compañía de Jesús se funda en 1540. La obra capital de San Ignacio de Loyola, los *Ejercicios espirituales*, aparece en Roma, 1548. Como en todas las órdenes religiosas, imprime carácter el espíritu y escritos del fundador. La Compañía, orden nueva, no tenía un profundo pensador en los orígenes, como San Agustín, ni un gran sistematizador que creara una posición filosófica de la congregación, como Santo Tomás en los dominicos. Ni los *Ejercicios* son una obra literaria, ni encierran un cuerpo de doctrina capaz de una escuela teológica, pero San Ignacio había sido esencialmente hombre de acción e intuición poderosa, y su libro era una adivinación de nuevos métodos de psicología. La introspección, la composición de un lugar señalaban una dirección determinada de la ideología jesuíta, que por otra parte tomó posiciones originales en el campo de la neoescolástica. Un sentido modernizable de los antiguos problemas teológicos dió vida a las concepciones teológicas, por ejemplo, de un Molina, sobre el libre albedrío, que influyeron en la misma literatura.

Ribadeneyra habla de las reglas «que llamamos de la modestia, en que da avisos nuestro Padre de la compostura del cuerpo, y de la alegría y modestia que habemos de tener en el rostro para tratar con los prójimos con edificación». Tomaron los jesuítas parte importante en el Concilio de Trento, y San Ignacio les dió determinadas y sabias instrucciones muy características de su espíritu: «A mayor gloria de Dios... lo que principalmente en esta jornada de Trento se pretende por nosotros, procurando estar junctos en alguna honesta parte, es predicar, confesar y leer, enseñando a muchachos, dando Ejercicios, visitando pobres en hospitales y exhortando a los prójimos... a confesar, comulgar y celebrar a menudo Ejercicios espirituales y otras obras pías, moviéndoles asimismo a hacer oración por el concilio. Así como cerca el definir de las cosas ayuda el hablar tardo o poco, como está dicho, por el contrario, para mover a las ánimas a su provecho espiritual ayuda el hablar largo, concertado, amoroso y con afecto». El P. Salmerón decía, sobre la jornada de Trento: «Esto es un sembrar para coger después». Sobre la acogida de los jesuítas en España, ya en 1545, decía Araoz en una carta, que cita en su reciente historia de la Orden el P. Villoslada: «Es para alabar a Dios... cuánto crédito tienen de la Compañía en esta Corte y cuánto se sabe della. El buen Dr. Ortiz ha predicado mucho della y no cesa... Hay mucha religión en estos cortesanos...» [1]).

Suárez, el filósofo, es una de las figuras más excelsas y profundas de la nueva Orden. En su tratado *De Religione*, habla con todo entusiasmo de la Compañía, y la defiende de todos los ataques de que era objeto. Ya hemos aludido a frases y actitudes de Melchor Cano. «Veo que esta orden — decía Suárez — no sólo la aborrecen los herejes (que es gran gloria de ella), sino que con pretexto de religión la impugnan varias personas que profesan sana doctrina y religión católica, y la combaten de varios modos, ya en conversaciones privadas, ya en públicas lecciones y sermones, ora con murmuraciones injustas, ora con sofísticos argumentos.» Por todo ello desea responder a las objeciones, pero, como dice el padre Raúl Scorraille, la «apología no es para él polémica». Su excelente

[1]) Véase P. Leturia, *El gentilhombre Íñigo López de Loyola*, editorial Labor, 1941; P. Ricardo G. Villoslada, *Manual de historia de la Compañía de Jesús*, 1941.

interpretación de los *Ejercicios* del Fundador, el tono sabio y sereno que emplea siempre, son indicios de que ahí habla el gran filósofo y teólogo. Un compañero de orden decía de él [Suárez]: «No sólo era maestro en letras y virtud, sino también padre muy amoroso» que trataba a todos «con suma y religiosa afabilidad, y si estaban enfermos, los vigilaba a menudo... Yo le vi en Valladolid cuando me partía para este Nuevo Mundo, y allí acudió con su acostumbrada caridad a cuanto hube menester, dándome sus propios cuadernos de letras que yo no tenía, y el mismo breviario en que rezaba»... Su moderación y serenidad de espíritu fué reconocida siempre. En una de sus obras teológicas escribía él mismo: «Quien tiene religión y modestia, debe guardarse con suma diligencia de censurar ni notar a los demás con términos ofensivos». Y un biógrafo dice de él: «No le movían a alterarse las irrisiones y mordeduras de aquellos que para atribuirse y engrandecerse más a sí mismos, suelen, cuando escriben o hablan, ladrar contra los ingenios grandes e insignes». Como profesor en Valladolid, influyó Suárez en Luis de la Puente. Suárez y La Puente dialogaban y discutían, y el primero aclaró dudas del segundo y le atrajo con su sencillez y modestia. Como escritor y profesor Suárez fué inagotable. En una de sus obras escribía: «Libre ahora de las lecciones diarias y de la afanosa tarea de la enseñanza, no tendré ya, Dios mediante, cosa que me detenga; y me asistirá, para excitarme, el deseo de ser útil a los lectores; el cual es tan fuerte que no han de poder enflaquecerle ni las fatigas, ni vigilias, ni adversidades, mientras me duren las fuerzas y la vida».

Suárez, el profundo pensador y pedagogo, fué un temperamento fino y armónico, sin luchas aparentes ni estridencias. Su recogimiento y mansedumbre le acompañaron hasta su muerte. Se cuenta que dijo en sus últimas horas: «Nunca hubiera creído que fuera tan dulce morir» (1617). Los que le conocieron hablan de su paz y serenidad de ánimo, de su puntualidad exacta como un reloj, de su callada modestia y recogidas virtudes [1]).

[1]) P. Raúl de Scorraille, *El P. Francisco Suárez...*, t. I; *El Estudiante, el Profesor*, t. II; *El Doctor, el Religioso*; traducción del P. Pablo Hernández, Barcelona, 1917.

El P. Ribadeneyra

En cuanto a los jesuítas escritores, el biógrafo del fundador, P. Pedro de Ribadeneyra (1527-1611), es un caso interesante como personalidad humana y como escritor. Ribadeneyra, mozo lleno de ímpetus, travieso y versátil, era un carácter a propósito para ser domeñado por la voluntad del autor de los *Ejercicios*. Una coincidencia — que los devotos biógrafos llaman providencial — le llevó, en una escapada de la morada del cardenal Farnesio en Roma, en cuya casa servía de paje, como un héroe de la picaresca, al pobre domicilio de Íñigo de Loyola. Éste comprendió sagazmente la clase de alma que encerraba el bullicioso mancebo, y de tal modo influyó sobre él, que le decidió a entrar en el Instituto, pocos días antes de ser aprobado por el Papa. Ribadeneyra era el tipo del «niño malo» de los siguientes colegios de jesuítas: cometía travesuras, faltaba al respeto a las personas más venerables, estuvo a punto de salir de la Orden en uno de los momentos en que su voluntad se revolvía contra el dominio de San Ignacio; pero en el fondo era una mentalidad sencilla, un espíritu dócil que convenía a los fines de la nueva institución. Más de cuidado eran los caracteres como Mariana o Gracián. Ribadeneyra, al que el fundador afectuosamente trataba como a un niño y le lamaba «P erico», era al fin un alma dominable, a la que el Santo con unas palabras cortantes y precisas podría reducir cuando quisiera a la obediencia más estricta. Así, a pesar de sus ejemplares vacilaciones y arrebatos de ira en su juventud, sería el biógrafo de jesuítas importantes y el instrumento de propaganda de la Orden. Además, su conocimiento del italiano, su cultura el inteligencia viva eran muy convenientes para Ignacio, a quien en una ocasión nos cuenta Ribadeneyra que tuvo que corregir casi vocablo por vocablo su escasa habilidad para el toscano.

Ribadeneyra compuso algunas obras en latín, como lengua universal, para presentar a todos los católicos del mundo la gloria de su Compañía. Así, por ejemplo, ocurrió con su *Vida de San Ignacio* y el *Catálogo de jesuítas ilustres*. Alguna vez tradujo él mismo su original latino al castellano, y en esta lengua, en correcto y limado lenguaje, nada afectado, compuso su principal cuerpo de

obra. Tres son sus principales aspectos: como biógrafo, como historiador propagandista de la Iglesia católica y como tratadista ascético. En el primero, cultivó desde la reunión de cortas vidas de santos hasta las extensas monografías de varias figuras de su Orden. Su *Flos sanctorum* en que las breves biografías se agrupan por las fechas del calendario católico, siguiendo el sistema de colecciones análogas, tuvo mucho éxito y su primera edición se publicó tras la muerte de Felipe II, en 1599. En cuanto a las biografías especiales citamos la *Vida del P. Francisco de Borja*, la *del P. Diego Laynez*, y sobre todo la *Vida del B. P. Maestro Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Ribadeneyra no es un hondo psicólogo ni un escritor independiente; el fervor por su comunidad, la alteza de las figuras biografiadas, la finalidad de propaganda antiprotestante que siempre asoma en el militante de la Compañía, limitaban y determinaban su iniciativa personal. Pero, para juzgar sus dotes de historiador hay que comprenderle desde su punto de vista, no menos libre que el de los historiadores protestantes o racionalistas, que también *se determinan* por su propia o ajena ideología. El conocimiento, la amistad con los prohombres de su congregación le da alientos, entusiasmo, calor. El interés lo daban, es verdad, los mismos santos, como Ignacio o Francisco de Borja, pero Ribadeneyra sabe interpretar sus luchas íntimas, sus contrastes, sus persecuciones, su perseverancia. En su orden ve un designio providencial contra la Reforma. El mismo año de la ruptura de Lutero con Roma — nos dice —, fué Íñigo herido en el sitio de Pamplona, origen de su cambio de soldado del mundo en fundador de la Compañía de Cristo. Buen intelecto de Contrarreforma, se espanta de los «daños que oímos los españoles de otros reinos» y se complace en «la paz y quietud de que gozamos en los nuestros... por lo mucho que florece en ellos nuestra santa y católica religión» [1]). Contra la Iglesia anglicana escribió otro de sus más populares libros, que le presenta en su aspecto de historiador propagandista de la fe católica: *Historia Eclesiástica del Scisma del Reino de Inglaterra* (1588). Ribadeneyra se basa especialmente en otros

[1]) Consúltese Rafael Lapesa, *La «Vida de San Ignacio» del P. Ribadeneyra* («Revista de Filología Española», 1934); P. E. Portillo, *El original manuscrito de la primera edición castellana de la vida de San Ignacio* («Razón y Fe», 1915).

autores que ya se habían ocupado del tema desde el punto de vista católico, como Nicolás Sendero, Polidoro Virgilio y el cardenal Polo, en lengua latina; emplea formas latinizadas en los apellidos y nombres geográficos, como «Oxonia» y «Cantabrigia» por Oxford y Cambridge. «Rupe Fort» por Rockford, además de los nombres ya habituales en España: Tomás Moro, Ana Bolena, Volseo. Pero Ribadeneyra no se limita a seguir a sus fuentes; conocía directamente el ambiente inglés, ya por haber estado en tierras británicas en tiempo de María Tudor, como por tratar en Bélgica a muchos católicos emigrados; y, desde los supuestos que imponía su confesionalidad, el libro es bastante histórico, hasta el punto de que su figura de Enrique VIII, salvo las obligadas conminaciones contra el cismático, coincide con el tipo que nos ofrecen las críticas más desapasionadas de hoy. Ribadeneyra, desde la parte dedicada a ese reinado a la de sus sucesores y el de la reina Elisabeth, en que no falta el canto triunfal por la restauración católica, en tiempo de María, casada con Felipe II, y la lamentación por el protestantismo de su sucesora; con la vibración de entusiasmo por la introducción de la Compañía y entusiasta descripción de sus tipos, propagandistas y mártires, compone un vivo e interesante libro de propaganda, con bastante objetividad, y deseo de documentación en todos sus extremos. Entre la propaganda de un ideal cristiano y el tratadismo ascético se halla un Ribadeneyra también muy interesante: el político antimaquiavelista [1]).

Ribadeneyra era además un español de su época que se dolió con los católicos españoles del comienzo de la decadencia, especialmente en torno a la fecha del desastre de la Armada Invencible (1588). El defensor militante de la Iglesia y la Orden española siente tan dolorosamente la derrota, se identifica de tal modo con su pueblo y su fe, que para consolar los ánimos afligidos compone su obra más emocional, en que aparece su aspecto de tratadista ascético, el *Tratado de la tribulación*. Desde su comienzo late el pesimismo por el fracaso de las empresas de Felipe; «las tribulaciones y calamidades públicas que al presente padecemos». «El Señor, por su infinita misericordia... — clama — oiga los piadosos ruegos..., y de tal manera consuele a su santa Iglesia

[1]) En su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan.*

católica, por tantas vías combatida y perseguida de los ministros de Satanás, que quedando él, como otro Faraón, con todas sus máquinas, carros y ejércitos ahogado, pueda... algún día cantarle cánticos de alabanza y alegría y decir...: ¡Cantemos al Señor y alabémosle, que se ha mostrado magnífico y glorioso y ha arrojado en la mar al caballo y al caballero!» Escribía estas palabras inflamadas, el jesuita en 1589. Este *Tratado de la tribulación* se compone para enseñanza de los afligidos, para mostrar que Dios prueba a su pueblo elegido, al permitir sus dolores y derrotas, para predicar «la paciencia y sufrimiento en los trabajos y adversidades que padece»; manifestando el autor su estoicismo racial y una cierta complacencia en el dolor, interesante en todo nuestro arte: «porque los mismos tormentos y penas sirven de consuelo y recreo divino». Ribadeneyra siente el tradicional estoicismo castellano — él era natural de Toledo —, del cortesano que abomina del peligroso golfo de palacio, y «suspira por su rincón», por creer que no es más dichoso el que manda más «sino el que se contenta con menos» y logra «una vida quieta, segura y moderada». Ribadeneyra está tan empapado de senequismo, que compone todo un capítulo del libro con pensamientos del filósofo cordobés: «Algunas sentencias de Séneca acerca de las miserias desta vida, y cómo las habemos de pasar» — doctrina de este «excelentísimo y gravísimo filósofo», que expone los medios «para no ser ahogados de las ondas de la tribulación». Para explicar teológicamente ésta, recurre el jesuíta a las causas segundas, interpretadas con el tradicional criterio escolástico, que sólo actúan en ley de subordinación y con debida proporción en orden a la causa primera. Ribadeneyra escribe esta obra con más alma, con más íntimo desahogo que en el resto de su producción; si en él destacaba un ameno y preciso historiador, en el *Tratado* la emoción sincera y las formas literarias de que sobriamente se vale dan un conjunto nimbadó de encantadora belleza y patetismo. Con tristeza honda nos habla de «que nunca se ha de secar ni acabar esta florecita de nuestra miserable vida», de que «todas las cosas humanas son como un poco de aire o como un sueño, y que desaparece como humo y se deshacen como espuma, y se pasan como sombra, y que no tienen tomo, firmeza ni estabilidad». «Muchas veces las mismas persecuciones se nos convierten en flores, y las espinas en rosas»; la tribulación es «como un cofre de hierro fuerte, en que se guarda el tesoro de la divina

gracia, y como la espina que defiende la rosa para que no sea manoseada y pierda su belleza y frescor, y como la corteza dura y áspera, que encierra en sí la dulzura del meollo»; «así como el buen tañedor de vihuela no estira demasiado la cuerda, porque no se rompa, ni la afloja mucho, porque no haría consonancia y armonía, así aquel músico celestial no nos da siempre prosperidad, porque no aflojemos y perdamos la suave armonía de la virtud, ni tampoco nos aprieta siempre con trabajos y aflicciones, porque no quebremos y desesperemos en ellos». No faltan toques de fuerte realismo, como al comparar las diversiones profanas, para distraer a las sociedades afligidas, con «unas malas mujeres, podridas de dentro y afeitadas de fuera».

Los místicoascéticos de la generación de Ribadeneyra vienen a ser un valor más devoto que literario; son unos expositores de la perfección cristiana, guías de ejercicios de piedad; que escriben en forma clara, precisa, organizada, pero, en general, desprovista de galas externas. Ya antes, el tercer prepósito general de la Compañía, biografiado por Ribadeneyra, San Francisco de Borja (1510-1572), dejó diversas obras entre las que destacan las *Meditaciones sobre los Evangelios de las dominicas* [1]), compuestas entre 1564 y 1568. Pensó publicarlas el autor con grabados, para más efecto; y sigue la técnica de la «composición de lugar» definida por San Ignacio en sus *Ejercicios*, a los que imita y amplía en todas sus líneas esenciales. El mismo sentido poseen las *Meditaciones sobre los Evangelios de las fiestas de los santos*, complemento de las anteriores [2]). Predominan en ellos los sentimientos de dolor y amor, confesión y humildad, como eco de las tribulaciones y molestias de la vida del Santo: «Tristezas y desmayos», congojas o melancolías, como escribía confidencialmente en sus cartas al Fundador. Borja persiguió un fin completamente práctico y de *ejercicio* a sus *Meditaciones*, pero en todas aletea la grandeza de su alma amorosa y atribulada. San Francisco de Borja había, también, trazado unas líneas concisas para las *Obras del cristiano*, en que la emoción era su principal entronque con otras obras de verdadera cabida en la historia literaria. Además, en él su conocimiento de los clásicos, su combinado aristotelismo y pla-

[1]) Quedó inédita en su castellano original, publicándola el P. Federico Cervós con el título de *El Evangelio meditado*, en 1912, Madrid, imprenta de «Razón y Fe», con cuidado y exactitud.

[2]) Publicadas por el P. José M. March, Barcelona, 1925.

tonismo, sin faltar las tradicionales citas de Séneca le había dado un realce humanístico que faltaría después. Su aguda interpretación emotiva y personal de culminantes momentos teológicos había hecho meter mano a la Inquisición, en una obra concisa y hondamente sentida [1]). También sería la cima emocional el valor más destacable aquí de las *Meditaciones espirituales* (1605) del padre LUIS DE LA PUENTE, en que se discurre sobre las postrimerías, los misterios de la vida y muerte de Cristo y las excelencias divinas y el fruto de los sacramentos, acomodándose a las tres vías de la ascéticomística (purgativa, iluminativa y unitiva). La parte cuarta, especialmente dedicada a la Pasión de Jesús, posee ternura, patetismo, preciso laconismo; pero comparándola con pasajes análogos del *Libro de la oración y meditación* de Granada, notaremos la diferencia. En La Puente hay menos iniciativa, menos sentido integral de la tragedia del Calvario; en cambio, demasiado casuísmo, demasiados detalles, demasiado desmenuzamiento del tema en relación con el ejercitante. Sin embargo, junto a los puntos emocionales — acaso los superiores en el logro literario — hay en las *Meditaciones* una inteligencia constructiva, una mecánica del ejercicio espiritual, una ponderada gradación de los motivos que se analizan, que revelan un profundo escritor. Sin duda esta obra es la más ceñida y extensa, analítica y fina, explanación del procedimiento de los *Ejercicios* del Fundador. También se percibe, en algunos momentos sólo, claramente una especie de «antihumanismo», a diferencia de Granada y de San Francisco de Borja [2]).

[1]) Interesa destacar algunos de estos atrevidos pensamientos: «Esto debe vuestra reverencia de hacer por imitar a su Maestro y Señor, el cual no sólo nos ayudó a nuestra satisfacción, mas aun él mismo *la hizo del todo* por nosotros en la cruz»; «ninguna cosa es en sí mala, sino en cuanto es tenida por mala, delante de Dios»; «perdí mi libertad» *(Las Obras muy devotas y provechosas para cualquier fiel cristiano, compuestas por el ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja, duque de Gandía y marqués de Lombay* — Amberes, 1556 — se llamaron comúnmente *Obras del Cristiano)*.

[2]) San Francisco de Borja titulaba así algunos capítulos de sus obras: «Que trata de la lumbre natural que alcanzaron los filósofos en el regimiento de república, y especialmente Aristóteles»; «De los avisos de Platón...»; «De otros avisos de filósofos (Sócrates, Séneca, Cicerón)»; recuérdense las citas de Granada a los pensadores clásicos, y las acabadas de indicar del senequismo de Ribadeneyra. En cambio, La Puente afirma de plano: «Le aprovecha poco a Aristóteles o Alejandro Magno ser alabados en el mundo estando con terribles tormentos en el infierno, y como dice un santo: «¡Ay de ti, Aristóteles, que donde no estás eres alabado, y donde estás eres atormentado!» Nótese lo rudo y cruel, insistentemente, de la cita, en un punto tan delicado como el de la salvación de los gentiles.

Véase, sobre el tema: L. CATÉRAN, *Le problème du salut des infidèles*, 1912.

Otras veces revela su fina intuición de hombre del XVI. Otra obra importante de La Puente es el *Tratado de la perfección en todos los estados de la vida del cristiano* (1611) [1]), perfectamente organizado y subdividido. Revela un alma amplia su interpretación consoladora del número de los predestinados («Pues si este cielo empíreo es tan grande y tan capaz, que toda la tierra es como un punto en su comparación, ¡cuán innumerable será el número de predestinados, cuyos cuerpos glorificados han de ocuparle!») y sus ánimos «contra los pusilánimes y curiosos». Analiza las formas de la «divina vocación», y analiza las excelencias y gracias de los Sacramentos, deteniéndose, sobre todo, en la Penitencia y Comunión. Este «Tratado IV» de la Eucaristía es una de las síntesis doctrinales más hondas de nuestra Edad de Oro, sobre este misterio, e interesa en relación con la doctrina usual que desarrollan los «Autos Sacramentales». También se encuentran las vías de la unión con Dios en otro jesuíta, de menos calidad literaria todavía, aunque tratadista minucioso y claro expositor, el padre Alonso Rodríguez, cuya mejor obra es el *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* (1609). El camino hacia la ascéticomística de valores artísticos lo iniciaría otro meditador de la Pasión, como La Puente, pero de más vuelos intelectuales y más elegancia de estilo, el padre La Palma; por él se advierte el paso a los jesuítas de fina sensibilidad como Nieremberg, de la generación del pleno siglo XVII [2]).

La personalidad del P. Mariana: la Compañía, los espectáculos

En el tránsito del siglo XVI al XVII tuvo la Compañía entre sus miembros una personalidad de gran relieve que, como Gracián, constituye su mejor aportación a la literatura española. Mariana, formado entre las ideas estrictamente usuales en la Orden y en el ambiente, en los imponderables, a los que no cabía sustraerse, es un caso que algunas veces se ha dado en los jesuítas españoles, del hombre al que por la misma lógica y consecuencia de los prin-

[1]) Véase edición Barcelona, 1873.

[2]) Textos: De Ribadeneyra: *Obras escogidas del P. Pedro de Rivadeneyra*, por Vicente de La Puente («Autores Españoles», LX) — consúltese su *Discurso preliminar*—; del P. La Puente: *Meditaciones...*, Barcelona, 1855; del padre Rodríguez, *Ejercicio de perfección...*, Barcelona, 1879—; consúltese: C. Stanley, *Vida y obras del P. A. R.* (Columbia University).

cipios de su institución llega a ponerse frente a ella o por lo menos en una actitud más crítica que incondicional. El P. JUAN DE MARIANA (1536-1624), nacido en Talavera, hijo del deán de su colegiata, se hizo jesuíta muy joven, siendo compañero de noviciado con el interesante caso psicológico de San Francisco de Borja. Se formó una sólida cultura teológica en torno a las corrientes más avanzadas de su tiempo; residió y enseñó en diversos lugares de Europa — Roma, París —. Mariana, que había estado en Flandes, guardó relación con Arias Montano y la Poliglota de Amberes. Seguían aún las discusiones en torno al valor de la Vulgata, y Mariana, independiente y ecuánime, dándose cuenta del peligro que suponía inmiscuirse en este asunto, abogó por una posición media, entre las de servidumbre y libertad respecto a dicha versión latina, situándose en el terreno de la contemporización. En sus estudios de Toledo, entregado al análisis de las cuestiones históricas, pasó gran parte de su vida, cuando su independencia de criterio le colocaba en disconformidad con los procedimientos corrientes en su orden. Mariana era un verdadero jesuíta, en formación y de ideas, pero su personalidad vigorosa chocaba con muchas arbitrariedades que notaba en el gobierno de su instituto. Su tratado crítico, generalmente titulado *Discurso de las cosas de la Compañía*, le colocó frente a altas personalidades de la Orden. Aunque se ha discutido la autenticidad de algunas partes del libro, el hecho de que, cuando menos en lo esencial, es obra de Mariana parece estar fuera de duda. Interesa señalar las discrepancias entre Mariana y las costumbres generalizadas en la Compañía, en su tiempo. Cree el autor que los males que se cree se dan de la orden de los jesuítas se deben a lo reciente y tierno de la congregación, a la falta de experiencia. Advierte que él, a pesar de su edad, es una de las personas más antiguas en su religión «y que más sin tropezar ha pasado su edad; cosa semejante a milagro entre tantos alborotos como entre nosotros han pasado», por lo cual insiste en que sólo le ha movido el sentido de la verdad y la justicia, y el deseo de mejorar su Orden buscando las causas de sus males y procurando su remedio. Interesa la aguda visión de determinados defectos, como los basados en la dirección oculta y callada que hace imposible de precisar en qué se funda el descontento de muchos de los miembros: «Yo gran sospecha tengo que efectos tan malos proceden de algunos yerros secretos que se

cometen en el gobierno, y que ésta es la razón y raíz de las amarguras que experimentamos». Afirma la falta de justicia que hay al dar los cargos, no a los mejores, «sino a los más confidentes»; que se ha dejado sin castigo a malos y disolutos, «y en cambio se ha perseguido y dado malos tratos a ciertos hombres de bien». Censura «el gobierno fundado en sindicaciones, que es una hiel derramada por todo el cuerpo que le atiricia, porque nadie se puede fiar de su hermano que no haga oficio de malsín y quiera a costa ajena ganar gracias con sus superiores y más con el general». Mariana manifiesta su disconformidad aun en puntos que eran habitualmente admitidos como aciertos de la Compañía: tal, el de los noviciados. «No hay duda sino que los de la Compañía se crían para soldados, para andar por las plazas, mesones y hospitales, vivir entre soldados, herejes y gentiles. ¿Para este fin es... a propósito criallos tan encerrados y retirados como cartujos, que no vean ni los vean los de su misma religión?» Dice sobre los estudios de humanidades: «No hay duda sino que hoy en España se sabe menos latín que ahora cincuenta años», afirma, y añade: «creo yo, y aun antes lo tengo por muy cierto, que una de las causas más principales de este daño es estar encargada la Compañía destos estudios; que si la gente entendiese bien el daño que por este camino se hace, no dudo sino que por decreto público nos quitarían estas escuelas, como se ha empezado a tratar. Veamos si sería buen gobierno que en los otros oficios se permitiese los enseñasen remendones, con color de que son hombres de bien y enseñarán virtud a sus aprendices». En la formación teológica de su Orden notaba cierta caótica desorganización, y consideraba conveniente que se declarase un autor a los discípulos para que se uniesen todos en una misma doctrina y opiniones, tesis completamente típica de su instituto. Más indicadoras de un mal crónico son sus quejas en punto a justicia, pues cree «que ponen en los gobiernos hombres mozos de pocas letras y caudal, no porque tengan las partes necesarias, sino porque son más entremetidos, saben lamer a sus tiempos». También cree que perjudica a la Orden el demasiado trato y relación con gentes extrañas; los favorecedores de la Compañía quieren que miembros de ésta intervengan «en sus casamientos, en hacerles sus testamentos, en favorecerles en sus relaciones con señores, en sus pleitos y trabacuentas con los jueces; hasta en proveerles de regalos y de las cosas necesarias para sus casas nos ocupan»;

«el abuso pasa tan adelante, que a título de confesores muchos señores, así eclesiásticos como seglares, traen tras sí y en su compañía y a donde quiera que van personas de los nuestros, no de otra suerte que si fuesen sus capellanes; vanlos a confesar en sus casas a ellos y a su gente y a decirles misa en sus oratorios, sin otras cosas en que se sirven dellos...,» «de aquí proceden negociaciones no muy decentes». Muchas de estas apreciaciones debieron de ser unilaterales o apasionadas, pero las consignamos en título a señalar la independencia y carácter especial de Mariana. Sería curioso estudiar el tipo del «jesuíta extravagante» o «descontento» que se ha dado en España, a diferencia de los tipos usuales de escritores o pensadores de la Compañía en otros países. Mariana abre el capítulo de los «extravagantes», que seguirá con Gracián y llegará, en lo contemporáneo, a Mir y Cejador.

A pesar del tono inconformista de ese *Discurso*, Mariana, que durante mucho tiempo y en especial en nuestro siglo XIX, ha sido considerado como un espíritu liberal y casi revolucionario, es sencillamente un teólogo audaz y avanzado, dentro de la más estricta tradición española del XVI. Sufrió reclusión y penitencia en su vejez, porque la Compañía desautorizó la doctrina del tiranicidio de su *De rege...*; y porque sentó mal a la Corona su sentido, que hoy llamaríamos democrático, sobre la economía y los tributos en su *De monetae mutatione*. «Personalidad de incuestionable relieve...», complejo, inclasificable, le llama González de la Calle [1]); «de los ideales de renovación que apuntan en su tiempo, llegan a Mariana, espíritu clarividente, efluvios y destellos». Viene a ser el último de los grandes teólogos, que acomete las cuestiones más arduas con valentía de espíritu (en la línea de Vitoria, Cano, Luis de León, etc.), en el momento en que iban a predominar las medias tintas y las cautelas, como en la posición de Márquez, por ejemplo. Por otra parte, no se salía de la tradición jesuítica en punto muy interesante desde el punto de vista artístico, como el de los teatros y demás espectáculos públicos. En sus *Tractatus septem* (1609) se halla *De spectaculis*, cuyo concepto de la comedia y el arte dramático no puede ser más pobre, y del que hay una castiza versión castellana. Indudablemente hay momentos en que se disimula mal un velado entusiasmo por lo mismo que se censura, como la página comen-

[1]) *Ideas políticomorales del P. Juan de Mariana* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1913), II, págs. 390-392.

tada por Castro, en un prólogo sobre teatro del siglo XVII [1]), y realmente es lo mejor que le podía ocurrir a Mariana. Pero en la letra del tratado, su fobia sobre la escena es igual a la de Ribadeneyra, y otros posteriores compañeros de orden [2]). Un antiguo escritor cristiano, San Cipriano, había atacado las farsas y representaciones en un libro al que Mariana siguió aun en el título *De spectaculis*, en que la posición no podía ser más negativa. Ribadeneyra en un pasaje del *Tratado de la tribulación* y Mariana en el citado tratado siguen el remoto fiscalizador de la última época romana, pero adaptando sus censuras a la realidad de la época: «veo que de poco acá se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana...», decía Ribadeneyra, y Mariana todavía añade más elocuentes rasgos: «Se proponen — en las comedias — al entendimiento y a los ojos, rostros que irritan; propónense el cebo y yesca de los vicios, y con la imagen, representación y memoria destas cosas despiértase el apetito; y con los amores fingidos, como si fuesen verdaderos, los que miran se revuelven en el torpe deleite como en un cenagal».

Mariana, ante la política y la ascética

Otro tratado anterior, *De rege et regis institutione*, ha contribuído a la fama más exterior y a los debates más apasionados en torno a Mariana. Indudablemente, el capítulo en que se justifica el regicidio es de un vigor y energía tal, que no es extraño que armase puñales exaltados [3]). Pero convendría mucho nos fijásemos qué es lo que entiende por tirano el P. Mariana y a qué punto iba dirigida la visible simpatía con que se mira la muerte

[1]) Prólogo al tomo de *Tirso*, en «Clásicos Castellanos».

[2]) En la historia de las controversias sobre la licitud del teatro, suelen los jesuítas situarse en la parte más censoria y negativa, frente a la mayor tolerancia de los franciscanos, por ejemplo. Véase el libro de E. Cotarelo.

[3]) «Esta doctrina de Mariana sobre el tiranicidio — dice Juan Laurés — se ha empleado como arma contra los jesuítas; pero, dicho sea en honor de la verdad histórica, su orden no siguió esas opiniones las cuales lo hicieron blanco de severas críticas por parte de sus hermanos en religión, y la enseñanza de la licitud del regicidio fué prohibida por la autoridad suprema de la Compañía de Jesús» (Laurés, *Ideas fiscales de cinco grandes jesuítas españoles*, «Razón y Fe», 1928, III, pág. 313).

de Enrique III de Francia, a manos del fraile Jacobo Clemente. El blanco de los tiros estaba en el tirano anticatólico o favorecedor de herejías, por mucho que se disimulase el propósito con las citas de la Antigüedad; y no dejó de ser justificada, leyera o no a Mariana, Ravaillac, la protesta de Francia al ser asesinado Enrique IV, del que así se habla en el tratado del jesuíta: «manchado desde su tierna edad con depravadas doctrinas religiosas, maldecido por los pontífices, despojado entonces del derecho de sucesión, por más que ahora, cambiadas las ideas, sea rey de Francia». En cuanto a la parte teórica del tratado, es interesante y acredita una honda organización política dentro de las ideas de su tiempo, la exposición de las formas de gobierno, la preferencia del autor por la monarquía, pero con la objetiva exposición de las razones en contra — lo cual se hace en modo aún más imparcial al referirse a la cuestión de la monarquía hereditaria —, la diferenciación entre rey y tirano, la sumisión del príncipe a las leyes [1]), la independencia de la religión — planteada con bastante buen sentido, dados los principios de donde partía el autor —, y el detenido estudio de la educación del jefe del Estado, sus virtudes, sus cualidades preeminentes, su conocimiento de las ciencias y las artes, entre éstas, la música; así como el de los empleados, los militares, los prelados y las relaciones y deberes del pueblo respecto a su soberano. También limita Mariana la autoridad del rey en materia de impuestos, sosteniendo que debe ser el mismo pueblo el que debe dictaminar sobre esto y el monarca basarse en el consentimiento de sus súbditos para cualquier contribución que le imponga. Por esto aprueba la costumbre española de que sean las Cortes las que aprueben los tributos que pesan sobre la nación. De tema exclusivamente económico es su tratado *De monetae mutatione*. Mariana cree que el monarca debe intervenir en la enseñanza, valiéndose de inspectores, siendo él mismo dechado de virtudes y haciendo que sus súbditos practiquen el bien. En la

[1]) «Podrán los reyes, exigiéndolo las circunstancias, proponer nuevas leyes, interpretar y suavizar las antiguas, suplirlas en los casos en que sean insuficientes, mas nunca trastornarlas a su antojo, ni acomodarlo todo a sus caprichos y a sus intereses, sin respetar para nada las instituciones y las costumbres patrias, falta ya sólo de tiranos. Los príncipes, aunque legítimos, no deben obrar jamás de modo que parezcan ejercer su dignidad independientemente de las leyes... Muchas leyes, además, no son dadas por los príncipes, sino establecidas por la autoridad de la república, cuya autoridad y cuyo imperio, así para mandar como para prohibir, son mayores que los del príncipe.»

administración de justicia es partidario de toda la rapidez posible en los trámites. Ha de procurarse que no se acumulen funciones estatales en una sola persona.

El ascetismo del jesuíta se revela en un hondo y penetrante libro *De morte et inmortalitate*, que debemos parangonar con ciertos aspectos del *Tratado de la tribulación*, de Ribadeneyra. Mariana es también en su obra un ascético de influjo estoicosenequista. La vida es una preparación para la muerte, y en realidad es la verdadera muerte, ya que aquélla se va deshaciendo día tras día, y al morir, entramos de lleno en la vida verdadera. La razón debe dominar el apetito, ya que actuamos como hombres sólo cuando la inteligencia nos guía. La riqueza, las galas, la misma sabiduría, son más bien motivos de amargura que de felicidad; ésta se halla en la renuncia de los bienes del mundo. Mariana plantea el tema de la inmortalidad del alma, acudiendo a la filosofía antigua y a los Padres de la Iglesia y aduciendo motivos personales basados a la vez en el sentimiento y la razón. También aparece en el tratado el tema de la libertad del hombre y la providencia; la presciencia divina y la predestinación; el pecado original y a gracia.

Mariana, historiador: concepción y estilo de la «Historia de España»

Mariana, con vistas al público de todo el mundo católico, había escrito sus tratados en latín, en la lengua universal. También la empleó primeramente para su gran obra histórica, en que quiso ampliar la fama de los hechos españoles. Mariana era, a la vez que un gran jesuíta (aunque a ratos descontento y más en las minucias que en lo esencial) y un gran católico, un verdadero patriota, y sentía que no se conociesen suficientemente en el mundo las glorias hispanas. Su *Historiae de rebus Hispaniae Libri XXX* se publicó entre 1592 y 1605; en la primera fecha, en España — Toledo, donde haría teatro de sus pensamientos y diálogos de *De morte* —, y abarcando quince volúmenes; en la segunda, la obra ya completa, en Maguncia. Entre las dos fechas apareció la versión castellana hecha por el mismo autor (Toledo, 1601), *Historia general de España*. El texto romance no es una mera traducción de

la redacción primera; el autor procede con libertad, adaptándose a las necesidades del idioma y al público, más vasto, en cuanto a clase, al que se dirige, y por otra parte solamente español. Escribe confiando en su patria gloriosa; «la grandeza de España conservará esta obra», dice con legítimo orgullo. Su severo espíritu de justicia le lleva a no traer la historia más acá de la época de los Reyes Católicos; «no me atreví a pasar más adelante y relatar las cosas más modernas por no lastimar a algunos si se decía la verdad, ni faltar al deber si la disimulaba». Mariana acepta las fábulas corrientes en su tiempo sobre los orígenes de nuestra historia, como la venida de Tubal, el reinado de Hispalo, Hespero y Atlas, etc., aunque da a un capítulo el significativo nombre: «De los reyes *fabulosos* de España». Mariana se limita a contar lo que se consideraba cierto, aunque a su agudo buen sentido no escapaban los inconvenientes de su aceptación. En el momento en que empieza la verdadera historia, Mariana no investiga, pero sí critica y contrapesa los diferentes criterios y opiniones. Pero lo que le importa es el construir una gran compilación con estilo y elegancia; y a ese fin dirige sus condiciones de expositor y escritor. Tiene en cuenta los principios sobre el estilo de Cicerón y de Quintiliano, y realiza a conciencia una labor humanista. Tiene el amplio sentido general de la historia de España, sin circunscribirla a Castilla, estudiando igualmente los otros reinos peninsulares.

Para dar variedad al estilo, incluye arengas, creadas a veces en relación con las circunstancias, tomadas otras de los cronistas; sintetiza con elegancia el común sentir de las crónicas y la poesía, como al resumir la historia del Cid en torno a la conquista de Valencia; da movimiento dramático a las luchas y animados sucesos; insiste en detalles, en ocasiones; descubre su estancia reposada en Toledo, al detallar inscripciones o tradiciones de la ciudad imperial; insinúa motivos ejemplares, morales. Al referirse, por ejemplo, a la prisión y trágico fin de don Álvaro de Luna, el autor comienza por dar universalidad al ejemplo, por disertar sobre la inconsistencia de las cosas humanas — de acuerdo con sus principios estoicocristianos —, y del desorden y trueque de calidades. Sirve el preámbulo para diseñar un retrato vivo y animado del Condestable: «Era de ingenio vivo y de juicio agudo; sus palabras, concertadas y graciosas; usaba de donaires con que picaba, aunque era naturalmente algo impedido en la habla; su

astucia y disimulación, grande; el atrevimiento, soberbia y ambición, no menores. El cuerpo tenía pequeño, pero recio y a propósito para los trabajos de la guerra. Las facciones del rostro, menudas y graciosas, con cierta majestad. Todas estas cosas comenzaron desde sus primeros años; con la edad se fueron aumentando. Allegóse el menosprecio que tenía de los hombres, común enfermedad de poderosos. Dejábase visitar con dificultad, mostrábase áspero; en especial de media edad adelante fué en la cólera muy desenfrenado. Exasperado con el odio de sus enemigos y desapoderado por los trabajos en que se vió, a manera de fiera que agarrochean en la leonera, y después la sueltan, no cesaba de hacer riza; ¿qué estragos no hizo con el deseo ardiente que tenía de vengarse? Con estas costumbres no es maravilla que cayese...» Siguen las acusaciones, el consejo, el billete al Rey; y tras todo esto el cadalso, la muerte, con patetismo y sobriedad. Otras veces se trata de un hecho lejano, como la toma de Toledo por Alfonso VI, pero la vista de los lugares que historía da un cálido sentido de verdad a la descripción del terreno: «Susténtase la ciudad de Toledo comúnmente de acarreo, a causa que la tierra de su contorno es muy falsa por ser de suyo delgada y arenisca y por las muchas piedras y peñas que en ella hay; las fuentes son pocas y sus manantiales cortos; llueve pocas veces por caer lejos la mar y ser la tierra la más alta de España. Sólo por la vega por do pasa el río Tajo hay una llanura y valle no muy ancho, pero muy fértil y alegre». La descripción de ciudades en torno a los principales hechos de que fueron teatro reviste en Mariana severa elegancia y matiza de variedad los relatos de hechos de armas. Así, al referirnos la conquista de Sevilla por Fernando III, se empieza por las excelencias y primores de la ciudad: «fuerte por las murallas, por las armas y gente que tiene; los edificios públicos y particulares a manera de casas reales son en gran número, la hermosura y arreo de todos los ciudadanos, muy grande». La situación, el río, el arrabal de Triana, pasan ante nuestros ojos, y el alcázar, la torre del Oro, la Giralda. La valentía con que se narra la toma de Sevilla, las graves consideraciones y grabado venerable de los últimos días y muerte del Rey santo, forman una serie de motivos hábilmente sobrepuestos, que revelan un artista. De esta parte final procede la idea dramática de uno de los mejores autos históricos de Calderón. Los temas históricolegendarios se resumen

briosamente como en la concisa descripción de la muerte del Emplazado. Pero Mariana no cita sólo conquistas y hechos de reyes. No falta la mirada a motivos sacroculturales, mereciendo señalarse que al exponer los sucesos de la Corona de Aragón, a pesar de las opiniones contradictorias sobre la ciencia y pensamiento de Llull, dedica un capítulo al filósofo mallorquín. Su *De Raimundo Lullo* presenta una figura equivocada, pero de gran valor por la época en que se escribió del hombre que en «soledad escribió un arte, que por nuevos atajos y senderos en breve introduce al lector en conocimiento de las artes liberales, de la filosofía y aun también de las cosas divinas», que escribió muchos libros «en lengua catalana». También se preocupó Mariana por motivos exóticos como en la parte dedicada a Tamorlán, aludiéndose la embajada y libro de Ruy González de Clavijo.

Se discutieron muchos puntos de la historia de Mariana, pero lo que está por encima de la crítica negativa es su amplia concepción sintética de la historia, la elegancia y elaboración del estilo [1]).

[1]) Textos: *Obras de Mariana*, edición y discurso preliminar por F. Pí y Margall («Autores Españoles», xxx y xxxi); *Historia general de España*, Valencia, 1783-96 (en nueve volúmenes).

Los *Tractatus septem* son: *De monetae mutatione*, *De spectaculis*, *De morte et immortalitate*, *De adventu Jacobi apostoli in Hispania*, *Pro editione Volgatae*, *De annis arabum* y *De die mortis Christi*.

Sobre Mariana consúltese: G. Cirot, *Mariana historien*, Burdeos, 1904; P. U. González de la Calle, *Ideas políticomorales del P. Mariana* («Revista de Archivos», 1913-15); A. Pérez Goyena, *Mariana, considerado como teólogo* («Estudios Eclesiásticos», vol. iii, 1924; vol. iv, 1925); A. González Palencia, *Polémica entre P. Mantuano y F. Tamayo de Vargas con motivo de la Historia del P. Mariana* («Boletín de la Academia Española», 1924); Zacarías García Villada, *Mariana, historiador* («Razón y Fe», 1924); J. Laurés, *Ideas fiscales de cinco grandes jesuítas españoles* («Razón y Fe», 1928); Id., *The Political Economy of Mariana*, Nueva York, 1928; Id., *Ein moderner Denker des 16 Jahrhunderts* («Stimmen der Zeit», 1930).

ÍNDICE

I. Época medieval

Págs.

CAPÍTULO PRÍMERO. **Los orígenes del castellano.**—Elementos de la lengua castellana.—La cultura mozárabe.—El latín medieval en España.—La historia de Castilla y la formación de su lengua.—El leonés y el aragonés.—Los glosarios.—Los diplomas. La lengua castellana hasta el siglo XIII 1

CAPÍTULO II. **Los cantares de gesta.**—La epopeya nacional y sus problemas.—Las teorías sobre los orígenes.—El héroe en las gestas castellanas.—Evolución de las gestas castellanas.—El poema de *Mio Cid*. Castellanismo, sobriedad, exactitud.—El arte objetivo del *Mio Cid*. —Los personajes del poema.—Valoración e influencia del Cantar.—La vida heroica y la sociedad de la época.—La métrica de las gestas y su recitación por juglares. 21

CAPÍTULO III. **La influencia francoprovenzal y el Teatro.**—Los poemas narrativos en versos cortos.—El *Libro dels Tres Reis d'Orient* y las leyendas devotas.—*La Vida de Santa María Egipciaca*.—La literatura de «debates» y el comienzo de la lírica.—El elemento satírico en *Elena y María*.—Comienzos del Teatro.—El *Auto de los Reyes Magos*.— El Teatro posterior hasta el siglo XV..... 54

CAPÍTULO IV. **El «mester de clerecía».**—La escuela del «mester de clerecía»: condición erudita, lenguaje, métrica, modelos.—El *Libro de Apolonio*.—Gonzalo de Berceo; su temperamento, su inspiración devota, su primitivismo.—Clasificación de las obras de Berceo.—Los temas de los «Miraclos» y su desarrollo posterior.—La erudición clásico-medieval del poema de *Alixandre:* la leyenda, los anacromismos.—Sentido heroico del *Poema de Fernán González*..... 70

CAPÍTULO V. **La cultura de Alfonso el Sabio.**—Comienzos literarios de la prosa.—Obras didácticas.—El *Calila* y la escuela de traductores.—Obras jurídicas.—Comienzos de la Historia.—Alfonso X y su representación en la cultura europea del siglo XIII.—Clasificación de las obras del Rey Sabio: *a*) Obras jurídicas. *b*) Obras científicas y de recreo. *c*) Obras históricas. *General Estoria*.—La *Crónica general* y la Historiografía hispana. *d*) Obras poéticas.—Los temas de las *Cantigas* y su desarrollo.—Monumentos de la prosa en la época de Sancho IV.. 99

CAPÍTULO VI. **El Arcipreste de Hita y la España del siglo XIV.** —Últimas formas del «mester de clerecía». El *Poema de Yúsuf*.—El *Libro de miseria de omne* y el ascetismo castellano.—El Arcipreste de Hita y el *Libro de buen amor*.—Hita, fabulista.—Las dos épocas de la Edad Media.—La mujer, en el Arcipreste.—Ascetismo y vitalismo.—La crisis

Págs.

de la renuncia cristiana.—El sentido juglaresco del *Libro de buen amor*. El *Poema de Alfonso XI* y los *Proverbios*, de Sem Tob.—La *Historia troyana* y su versificación. 138

Capítulo VII. **La prosa narrativa de don Juan Manuel.**—La prosa del siglo XIV.—La personalidad de don Juan Manuel.—Clasificación de su obra.—Comienzo del arte de la «fabliella».—La influencia de Llull.—El *Libro de los Estados* y la leyenda de Edda.—El *Libro del Conde Lucanor;* valor literario.—Los temas de cuentos del *Lucanor* y su desarrollo 163

Capítulo VIII. **El Canciller Ayala y el fin del siglo XIV.**—Las últimas formas del didactismo.—El *Cantar de Rodrigo* y su influjo.—Pero López de Ayala: el hombre, el político, el escritor.—El rey don Pedro historiado por Ayala.—Valor de las crónicas del Canciller.—El *Rimado de Palacio*, sátira moral; su significación en la «cuaderna vía».—El canciller Ayala y los poetas antiguos del *Cancionero de Baena*.... 184

Capítulo IX. **El «Cancionero de Baena».**—El tránsito de la escuela lírica gallega a la castellana.—La leyenda de Macías.—Poetas antiguos del *Cancionero de Baena*.—Villasandino: su carácter, su sátira, su versatilidad.—Los comienzos de la escuela alegórica.—Imperial; la influencia de Dante; su estilo.—El tono doctrinal y alegórico 203

Capítulo X. **La muerte, la magia y la aventura caballeresca.**—La lucha del espíritu medieval con el renacentista; la posición psicológica ante la idea de la muerte.—La danza de la Muerte castellana.—La influencia del tema de la «danza macabra».—La magia, las ciencias ocultas y los certámenes poéticos; la vida y la leyenda de don Enrique de Villena.—Villena: gastrónomo, mitólogo, humanista.—Conocimiento de los ciclos caballerescos en esta época.—Los primeros libros de caballerías hispánicos. 220

Capítulo XI. **La literatura del gótico florido (época de don Juan II).**—El arte y la corte literaria de Juan II.—Juan de Mena y su representación en el estilo de la época.—La lengua y el verso; Mena, poeta culto.—El tono menor y la poesía doctrinal de Juan de Mena.—El alegorismo.—Lo nacional, lo medieval y lo renacentista en el *Labirinto*.—El Marqués de Santillana: el hombre, el político, el humanista.—La biblioteca del Marqués y la cultura de su época.—Las obras en prosa de Santillana.—Las influencias en la obra del Marqués. Las poesías doctrinales.—Los poemas alegóricos de Santillana.—La estilización de los elementos populares.—La corte literaria de Alfonso V de Aragón en Nápoles. 235

Capítulo XII. **La novela sentimental y otras formas en prosa.**—Las derivaciones de la *Fiammetta* de Boccaccio.—Diego de San Pedro y su *Cárcel de amor*.—El Arcipreste de Talavera. Su realismo, su estilo popular, su doctrina, su influencia.—Fernán Pérez de Guzmán. Su carácter, el estilo de su historia.—Las crónicas, los libros de viajes, la prosa filosófica 278

Capítulo XIII. **La época de Enrique IV.**—Decadencia moral y política; la figura del degenerado y sus historiadores.—La poesía satírica y el libelo.—El oasis ideal en la prosa y en la poesía.—Gómez Manrique; sus estilizaciones dramáticas.—La figura caballeresca de Jorge Manrique; el tema de la muerte en su obra menor.—Las *Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo*..... 296

Págs.

CAPÍTULO XIV. **Los romances.**—Las teorías sobre el origen y la clasificación de los romances.—La leyenda de don Rodrigo y los romances.—El ciclo de Bernardo del Carpio, Fernán-González y de los infantes de Lara.—El romancero del Cid.—Otros temas históricos y legendarios. Los romances fronterizos.—El tratamiento de los temas caballerescos y el ciclo carolingio y bretón del Romancero.—Los romances novelescos; sus posibilidades dramáticas 316

CAPÍTULO XV. **El estilo plateresco en la literatura: la poesía de la época de los Reyes Católicos.**—Caracteres de la época de los Reyes Católicos.—Los poetas. El popularismo. Últimas formas de la escuela alegórica.—Juan del Encina, figura del Renacimiento español.—Lo castizo, lo renacentista y el subconsciente medieval.—El villancico y el *Auto del Nacimiento y de la Pasión*, de Encina.—La alegría del vivir y el teatro escolar y aristocrático.—El tránsito del amor trágico al vitalismo renacentista: las tres églogas de la segunda época de Encina.—El castellanismo religioso de Lucas Fernández 335

CAPÍTULO XVI. **«La Celestina» y los prosistas de los Reyes Católicos.**—La obra y la época.—Problemas bibliográficos de *La Celestina*. Neoplatonismo y realismo en la tragicomedia. Los personajes.—El conflicto dramático. Medievalismo y Renacentismo.—El tono, el estilo, el lenguaje de *La Celestina;* su influjo.—Los historiadores de los Reyes Católicos 373

II. Los Siglos de Oro

A) Apogeo del Renacimiento. El siglo XVI.

CAPÍTULO XVII. **Renacimiento y erasmismo.**—Los Siglos de Oro. El Renacimiento español.—Filología y neoplatonismo.—Erasmo en España.—Alfonso de Valdés; su sátira de los abusos; su parcialidad; su concepción del cristianismo.—Juan de Valdés; su actividad religiosa; el escritor.—El erasmismo y la sátira lucianesca; Villalón..... 393

CAPÍTULO XVIII. **El teatro renacentista de Naharro y Gil Vicente.**—Torres Naharro en Roma; su drama renacentista y su inquietud ideológica.—Las teorías teatrales de Naharro y su realización. Las dos épocas de su técnica dramática.—La arquitectura escénica de la comedia *Himenea*.—La personalidad de Gil Vicente; su ideología; su bilingüismo.—Interpretación del *Auto del Nacimiento*.—Las sátiras eclesiásticas.—El tema y desarrollo de la trilogía de *Las Barcas*.—Los asuntos fantásticos y la alegoría. El tema caballeresco y el costumbrismo..... 415

CAPÍTULO XIX. **La época de Carlos V y los historiadores de Indias.**—Importancia cultural y expansiva de la época del Emperador.—Los historiadores de Carlos V.—Los historiadores de Indias.—Los cronistas de Méjico. El humanismo de Gómara y el realismo de Díaz del Castillo. El espíritu apasionado y filantrópico del padre Las Casas. La *Historia natural de Indias*.—Fernández de Oviedo..... 439

CAPÍTULO XX. **«Amadís», editado, y el apogeo de los libros de caballerías.**—La forma definitiva del *Amadís*.—El estilo ampuloso de Feliciano de Silva.—Los «Palmerines» y otras invenciones.—Lectores y detractores de los libros de caballerías..... 454

Págs.

CAPÍTULO XXI. **La retórica de Guevara y el realismo del «Lazarillo».**—Intento frustrado de «barroquismo» literario.—Fray Antonio de Guevara.—Importancia en la época del *Relox de príncipes*, la novela de tema de la Antigüedad clásica.—Las anécdotas de las *Epístolas:* Androníco y el león.—Aparición de la picaresca.—Los problemas bibliográficos del *Lazarillo.*—El estilo, los personajes, la narración en el *Lazarillo.*—La narración corta en el siglo XVI 471

CAPÍTULO XXII. **Garcilaso y la poesía renacentista.**—Las formas italianas en España.—El viaje de Navagiero y los trabajos de Boscán. La amistad con Garcilaso; la métrica de Boscán.—Boscán, poeta del hogar.—La vida galante y heroica de Garcilaso de la Vega.—Las damas y las ninfas de los poemas de Garcilaso.—La lengua y la versificación de Garcilaso.—El artificio de las composiciones de Garcilaso.—Garcilaso y el soneto del siglo XVI.—Gutierre de Cetina, poeta, soldado y cortesano.—«Un monarca, un imperio y una espada».—La reacción castellanista de Castillejo, poeta rezagado de cancionero 497

CAPÍTULO XXIII. **La España de Felipe II. Sevilla en el siglo XVI.**—La nueva época. El lujo y humanismo de Sevilla.—La escuela lírica sevillana. El valor aparte de Alcázar.—La cuerda amorosa en la poesía de Fernando de Herrera.—La retórica de Herrera en los asuntos heroicos. Herrera, temperamento erudito.—Expansión de la poesía castellana; un ejemplo: Camões.—Salamanca en el siglo XVI. Los poetas: La Torre, Figueroa. Medrano y su doble entronque con la escuela salmantina y la sevillana.—Aldana. 540

CAPÍTULO XXIV. **Fray Luis de León y el concepto religioso de renacimiento en la época de Felipe II.**—La época de Felipe II. La lengua y el estilo.—La figura representativa de fray Luis de León.—Fray Luis de León y la Inquisición española.—El nuevo concepto teológico de humanidades.—Fray Luis, Felipe II y Arias Montano.—Las poesías de fray Luis.—Las traducciones clásicas y bíblicas.—El sentimiento de la naturaleza y el neoplatonismo en las poesías originales de fray Luis. El sentimiento religioso.—La prosa de fray Luis de León.—Las traducciones y *La perfecta casada.*—La significación de *Los nombres de Cristo.* 561

CAPÍTULO XXV. **La mística y la ascética. Su iniciación. Avila. Los agustinos.**—La ascética castellana. Su tradición. Su relación con otros géneros castellanos.—La formación de la escuela ascética.—El beato Juan de Ávila.—La mística, su sentido, sus influencias.—Los precursores: Laredo y Osuna.—Los místicos y ascéticos agustinos, aparte fray Luis.—Malón de Chaide. La religiosidad pintoresca de «La conversión de la Magdalena»; su lengua, su estilo 604

CAPÍTULO XXVI. **Dominicos y franciscanos: fray Luis de Granada y fray Juan de los Angeles.**—Los teólogos y ascéticos dominicos.—Fray Luis de Granada; el hombre, el devoto, el orador.—El sentimiento de la naturaleza en fray Luis de Granada.—De las criaturas al Creador y la parte históricoteológica de la *Introducción del Símbolo de la Fe.*—El meditador y el asceta.—Los franciscanos. Fray Juan de los Ángeles.. 634

CAPÍTULO XXVII. **Los místicos carmelitas. Santa Teresa y San Juan de la Cruz.**—La mística carmelita; influencias y representación. Santa Teresa: el carácter, la voluntad, la mujer castellana.—El concepto popular de la devoción.—El lenguaje.—La voluntad de dominio; la

Págs.

acción; el mundo interior.—Las obras de la Santa.—De la *Vida* al *Castillo interior*.—San Juan de la Cruz; el hombre, el místico, el poeta.—La lírica de San Juan de la Cruz; su calidad emocional.—La noche del alma y el desposorio místico de los comentarios doctrinales..... 660

CAPÍTULO XXVIII. **La novela pastoril y otras formas de la prosa.**—Orígines y evolución del género pastoril.—La naturaleza en la novela pastoril.—La *Diana* de Montemayor.—La *Diana* de Gil Polo.—*La constante Amarilis*.—La estilización de los temas árabes en la novela morisca. Timoneda y la narración corta.—El doctor Juan Huarte de San Juan. 711

CAPÍTULO XXIX. **La Historia y el poema histórico en la época de Felipe II.**—Los historiadores.—Significación humanista de don Diego Hurtado de Mendoza.—Problemas de la *Guerra de Granada*.—La investigación científica: Zurita, Morales.—El historiador de El Escorial y el sermón a la muerte del Monarca.—Nuevas fases de la historiografía de Indias. El elemento racial del inca Garcilaso.—La poesía épica de tema de Indias: Ercilla.—Los héroes y el ambiente de *La Araucana*..... 736

CAPÍTULO XXX. **El Teatro: los «prelopistas».**—Tendencias y aspectos del teatro posprimitivo.—El *Códice de autos viejos*. —El tema de la «danza de la Muerte» en el siglo XVI.—El intento de comedia y de tragedia clásicas.—La tradición popular y los temas italianos. Lope de Rueda.—Lo nacional y lo novelesco en Juan de la Cueva..... 765

CAPÍTULO XXXI. **Los jesuítas: Ribadeneyra y el P. Mariana.** —San Ignacio y la Compañía de Jesús.—El P. Ribadeneyra.—La personalidad del P. Mariana: la Compañía, los espectáculos.—Mariana ante la política y la ascética.—Mariana historiador: concepción y estilo de la *Historia de España*..... 793

FIN DEL TOMO I

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A.

Calle de Enrique Granados, 45 - BARCELONA-8

El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología, por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA. Un volumen de 408 páginas, de 22,5×14 cm.

Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro, por LUDWIG PFANDL. 2.ª edición. Un volumen de 726 páginas, de 24 × 15,5 cm, con 21 láminas sobre papel estucado.

Diccionario Ilustrado de Frases Célebres y Citas Literarias, por VICENTE VEGA. Un volumen de 956 páginas, de 23 × 15 cm, con 158 grabados.

DRIC. Diccionario de Rarezas, Inverosimilitudes y Curiosidades. *El libro de las sorpresas, de lo inaudito, de lo inconcebible, de lo absurdo, pero cierto,* por VICENTE VEGA. Un volumen de 624 páginas, de 25 × 15 cm, con 48 láminas fuera de texto.

Diccionario ilustrado de anécdotas, por VICENTE VEGA. Un volumen de 1077 páginas, de 20×13 cm, con 142 grabados y 288 retratos.

Poética española, por ANTONIO MONTORO SANCHIS. Un volumen de 292 páginas, de 20 × 13 cm.

Diccionario ideológico de la lengua española. *Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea,* por J. CASARES, de la Real Academia Española. 2.ª edición, aumentada. Un volumen de 1444 páginas, de 25×17 cm.

Brockhaus. *Diccionario popular de las ciencias y de la técnica.* Un volumen de 660 páginas, de 23 × 14,5 cm, cos 2 000 grabados y 44 láminas en negro y colores.

Guía de conversación latina, por el doctor G. CAPELLANUS, ampliada y modernizada por el profesor H. LAMER. Un volumen de 148 páginas, de 20 × 13 cm.

Latinorum. *Guía práctica para los maestros y padres cuyos hijos estudian latín,* por MICHELE FORNACIARI. Un volumen de 232 páginas, de 19,5 × 12,5 cm.

Igor Strawinsky. *Su tiempo, su significación, su obra,* por JUAN EDUARDO CIRLOT. Un volumen de 226 páginas, de 22 × 15,5 cm, con 13 láminas en fotograbado y numerosas ilustraciones musicales.

Pablo y Virginia, por BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. Traducción de RAFAEL M. BISBAL. Ilustraciones de ALFREDO OPISSO. *Ediciones «Armiño».* Un volumen de 178 páginas, de 23 × 16,5 cm.

El amo del mundo. Novela, por R. H. BENSON. Un volumen de 376 páginas, de 20 × 13 cm.

Costumbres de animales salvajes, por ERNEST THOMPSON SETON. Segunda edición. Un volumen de 276 páginas, de 21,5 × 15,5 cm, con 8 láminas y 180 dibujos marginales del autor.

A través del desierto, por E. SIENKIEWICZ. 3.ª edición. Un volumen de 380 páginas, de 22 × 16 cm, con 4 láminas en color y 90 dibujos marginales.

El libro de las tierras vírgenes, por RUDYARD KIPLING. Edición ilustrada con 37 grabados en boj, en negro y color, por P. GANDON. Un volumen de 360 páginas de texto, de 19 × 18 cm, encuadernado en tela. Otra edición (popular) con ilustraciones extraídas de películas basadas en los cuentos de esta obra. Un volumen de 398 páginas, de 22 × 16 cm.

Caminos de amor, por JOSÉ MARÍA SANZ Y ALDAZ. Libro II: *La Alborada.* Un volumen de 314 páginas, de 20×13 cm.

Mitología griega y romana, por J. HUMBERT, con un prefacio del abate E. THÉDENAT. 2.ª edición. Un volumen de 316 páginas, de 20×14 cm, con 152 grabados.

Escritores de Grecia y Roma, por G. NORWOOD y J. WIGHT DUFF. Un volumen de 304 páginas, de 20×14 cm, con 47 grabados.

Compendio de Historia antigua, *desde el año 5000 a. de J. C. hasta el año 180 de J. C.*, por MARY AGNES HAMILTON y A. W. F. BLUNT. Un volumen de 276 páginas, de 20×13 cm, con 123 grabados.

Historia de los Papas, *desde fines de la Edad Media,* por LUDOVICO PASTOR, Consejero Real e Imperial. Van publicados 37 volúmenes de 23,5×15 cm.

El arte popular en Europa, por H. TH. BOSSERT. 2 volúmenes, con 196 páginas, de 32,5 × 24, cm y 88 láminas, la mayor parte en colores.

Las artes industriales en Oriente. *Egipto, Asia Anterior, Islam, China, Japón,* por el doctor E. COHN-WIENER. Un volumen de 306 páginas, de 25 × 16 cm, con 201 grabados y 2 láminas en colores.

Nuevo Recetario Doméstico. *Enciclopedia moderna para el hogar.* Colección de 8 355 recetas para todas las necesidades de la vida práctica, ordenada por LIDIA MORELLI. Décima edición, completamente reformada, del «Recetario Doméstico», por el ingeniero I. GHERSI y el doctor A. CASTOLDI. Un volumen de 1 300 páginas, de 19 × 12,5 cm, con 169 grabados y 80 nuevas láminas.

Los catálogos y prospectos de la Editorial Gustavo Gili, S. A., se remiten gratis a quien los solicite